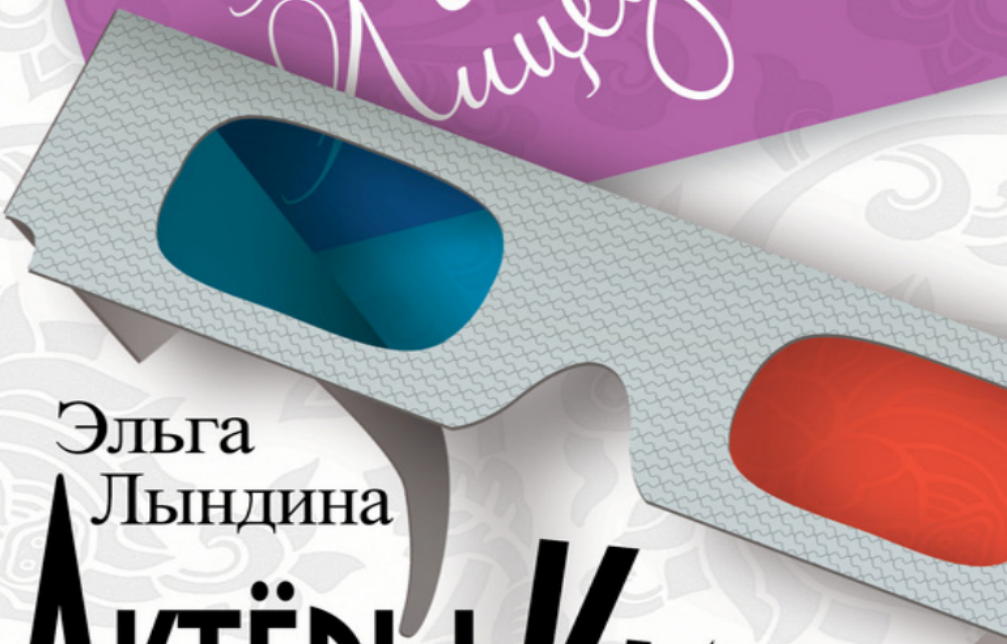
Лица и лицедеи



Эльга Лындина

Актёры нашего кино

Хабенский, Сухоруков и другие

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

В последнее время наше кино – еще совсем недавно самое массовое из искусств – утратило многие былые черты, свойственные отечественному искусству Мы редко сопереживаем происходящему на экране, зачастую не запоминаем фамилий исполнителей ролей. Под этой обложкой – жизнь российских актеров разных поколений, оставивших след в душе кинозрителя. Юрий Яковлев, Майя Булгакова, Нина Русланова, Виктор Сухоруков, Константин Хабенский… – эти имена говорят сами за себя, и зрителю нет надобности напоминать фильмы с участием таких артистов.

Один из самых видных и значительных кинокритиков, кинодраматург и сценарист Эльга Лындина представляет в своей книге лучших из лучших нашего кинематографа, раскрывая их личности и непростые судьбы.

- Эльга Михайловна Лындина
- ОБОРВАННЫЙ ПОЛЕТ Валентина Караваева
-
- УДИВИТЕЛЬНО КРАСИВЫЙ ЧЕЛОВЕК Михаил Кузнецов
-
-
- БОЙСЯ РАДОСТИ Майя Булгакова
-
- ЮРИЙ ЯКОВЛЕВ? ЭТО СОЛНЦЕ… Юрий Яковлев
-
-
- ПОЗНАВАЯ БЕЛЫЙ СВЕТ… Нина Русланова
-
-
- БРАТ ГЕРОЯ Виктор Сухоруков
-
-
-
- АМЕРИКАНСКАЯ ДОЧЬ Виктория Федорова
-
- «Я РАБОТАЮ С ТЕМИ, КТО ПРИЗНАЕТ ЗА МНОЙ ПРАВО ПОСЛЕДНЕГО СЛОВА…» Владимир Машков
-
-
-
- СЕСТРА ЕЕ – ЖИЗНЬ… Анна Михалкова

-
-
- ЧЕЛОВЕК НА СВОЕМ МЕСТЕ Михаил Пореченков
-
-
- ЛЮБОВЬ И СВОБОДА Чулпан Хаматова
-
- «ДУША – ЭТО СОПРОТИВЛЕНИЕ» Константин Хабенский
-
-

Эльга Михайловна Лындина
Актеры нашего кино. Сухоруков, Хабенский и другие

ОБОРВАННЫЙ ПОЛЕТ Валентина Караваева

Было это в годы учебы в Институте кинематографии… После занятий мы бежали на троллейбус, что останавливался против Киностудии Горького. Вместе с нами в троллейбус нередко садилась странная дама. Она казалась ожившим персонажем из романа Диккенса «Большие надежды»: в длинном, в пол, поношенном, когда-то нарядном платье из дорогой ткани; в огромной шляпе с полями, затенявшей усталое лицо; в длинных, до локтя, кружевных перчатках; всегда, в любую жару, – в чулках. На плечи падали седые букли по моде героинь фильмов 30-х и 40-х годов. Пассажиры, глядя на женщину, посмеивались: что еще за нелепое создание ворвалось в наши реалии? Странная дама, наверное, все это видела. Но – не реагируя. То ли уже привыкла, то ли была абсолютно поглощена своими мыслями?

Порой что-то неуловимо знакомое мелькало в ее лице и мгновенно исчезало… Пока кто-то из нас не произнес торжествующе, но, слава богу, шепотом: «Да это же Караваева! Машенька!.. Ну, Машенька из картины Райзмана!..»

В самом деле, это была она, удивительная актриса Валентина Караваева. Великая трагическая актриса, прожившая и жизнь

настолько трагическую, что в чем-то ее судьба кажется злым вымыслом недоброй авторской фантазии.

Живи она в Америке, о ней бы непременно сняли игровой фильм, не забыв подчеркнуть, что в основе его реальная история горестного пути актрисы, по сути, лишь однажды молнией блеснувшей на экране, а затем еще при жизни забытой и все-таки по-своему пытавшейся сразиться с обманувшей ее судьбой. Скорее всего, американцы все-таки придумали бы манкую мелодраму с пылкой любовью, разлукой, какой-то новой встречей и непременным хеппи-эндом… которого в жизни Валентины Караваевой, увы, не случилось, и не могло случиться.

Бывают люди, изначально обреченные на боль и беду, как плату за свой редкий дар… Бывают люди, которые самим своим мироощущением приуготовлены на такой путь. Романтическое мышление не позволяет им смириться с несовершенством окружающей действительности. И тогда начинается погружение в себя, в свой внутренний мир, во многом вымышленный, в котором они находят соответствие собственным идеалам. Постепенно этот мир становится для них важнее, значительнее того, что предлагает реальность. Для человека искусства, художника, нередко это и есть среда, в которой рождаются их творения. Валентина Ивановна Караваева была целиком из этой категории, что поначалу вознесло ее, а потом безжалостно раздавило.

Караваева говорила, что хотела стать актрисой с того момента, как помнит себя… Как пришла такая мысль к девочке из маленького русского городка Вышний Волочек, где и театра-то не было? Быть может, мечтательность, экзальтация, присущие Караваевой с малых лет, отчасти связаны с ее происхождением, которое она, кстати, при советской власти всячески старалась скрыть? Ее отец был священником. Она же всюду писала, что был он из фабричных, что дочь она потомственного ткача… Но грамоте девочка училась по Евангелию. Запоминала буквы, складывала их в слова, фразы, неосознанно впитывая мудрость и красоту Вечной книги. Кажется, потом в ее игре, как будто совершенно безыскусной, внешне лишенной малейшего пафоса, трудно при всем старании отыскать торжественную, строгую интонацию библейских текстов. Но, если всмотреться, за этой безыскусностью – огромная цельность, чистота ее героинь, от которых они никогда не отступали, что бы ни ждало их. И крик в них был – только немой.

…Жизнь школьницы Вали Караваевой текла по руслу, знакомому каждому советскому школьнику в 20 – 30-е годы. Если иметь в виду октябрятские и пионерские сборы, костры, бодрые

песни и неустанные клятвы в верности самому дорогому человеку на земле, разумеется товарищу Сталину, за счастливое, дарованное им детство. На самом деле благодарила Валя за полуголодное, нищее детство. Отец ее рано умер от туберкулеза, жила семья на гроши. Но Валя, как и миллионы ее обманутых ровесников, верила прекрасным лозунгам и великому вождю. Верила с отчаянной беззаветностью – иначе верить она не умела.

В тринадцать лет она написала Сталину письмо. Она просила лучшего друга детей, самого мудрого, доброго и справедливого человека на земле разрешить ей прямо сейчас, не дожидаясь окончания школы, поступить в театральный институт. Не было у нее больше сил ждать, пока она получит паспорт, свидетельство об окончании десяти классов, чтобы отправиться в Москву и «поступать на артистку»! Она отправила письмо и стала жить в напряженном ожидании ответа от любимого вождя. Разумеется, ответ она так и не получила. Когда в начале 90-х годов, встретившись с Валентиной Ивановной, я спросила у нее, не разуверилась ли она в доброте и великодушии товарища Сталина, не услышавшего мольбы провинциальной девочки, так на него надеявшейся, актриса решительно возразила: «Нет! Тогда и подумать о том не смела! Была уверена: занят он. На его плечах – вся страна, а тут какая-то школьница Валя из Вышнего Волочка в артистки собралась!» Это была своего рода мета поколения Караваевой: вера в великое, идеальное, высокое, с одной стороны, вера человека, с другой – застила глаза на советскую действительность. Взамен евангельских истин Валентина Караваева убежденно приняла идеи большевиков, покрытые оболочкой из раскрашенных догм.

Через несколько лет, окончив школу, Валентина приехала в Москву. Нищая, бездомная, она голодала в столице. Первое время ночевала на скамейке Чистопрудного бульвара. Кто знает, как сложилась бы ее жизнь, если бы случайные знакомые не пригрели маленькую бездомную девочку, съежившуюся от ночного холода на пустом бульваре! Они заговорили с ней, услышали, что приехала она учиться в театральном институте, но не знает, что ей дальше делать. Для начала эти люди пригласили Валентину к себе домой, накормили и дали кров. В их добром доме Караваева впервые увидела портрет того, кто вскоре станет ее педагогом, великого русского артиста Михаила Михайловича Тарханова. Причем увидела на обертке шоколадной конфеты: в 1938 году страна отмечала пятидесятилетний юбилей Художественного театра, и портреты мхатовских актеров появились даже на изделиях кондитерской фабрики «Красный Октябрь». Караваева много лет по-детски хранила заветный фантик-портрет…

Тарханов набирал курс в Киношколе при киностудии «Мосфильм». На приемных экзаменах, по воспоминаниям Валентины Ивановны, все он вглядывался в ее лицо, внимательно слушал, как она читает стихи, прозу. И зачислил в Киношколу. Обратил внимание на абитуриентку и Евгений Габрилович, уже тогда знаменитый кинодраматург, обронив в своих записях что-то о ее «сером платьице» и «стоптанных башмаках», не зная, что другой одежды и обуви у Валентины просто не было. Она-то считала, что пришла на экзамены, можно сказать, принарядившись, во всяком случае, в меру своих скромных возможностей. А на занятия ходила в лыжном костюме и мальчуковых ботинках.

Началась новая жизнь. Караваева отказалась от данного ей при рождении имени «Валентина» и стала называть себя «Алла». Так звучало поэтичнее… Так звали приму Художественного театра красавицу Аллу Тарасову… Так называли Караваеву ее ровесницы-актрисы до конца ее жизни. Но в анналах истории кино она осталась все-таки Валентиной.

Училась Караваева старательно. Получив повышенную стипендию, ликовала: купила туфли на высоком каблуке, о которых давно мечтала, недорогую шерстяную ткань – «отрез», как она это называла, чтобы заказать себе «выходное платье». На оставшиеся деньги накупила восточные сладости и устроила пир для однокурсников.

Все эти узнаваемые приметы скромной, бедной, аскетичной жизни московской студентки конца 30-х и начала 40-х годов прошлого века точно впишутся в быт, в историю Маши Степановой, Машеньки – судьбоносной караваевской героини из фильма Юлия Райзмана. Машеньки, которая живет в общежитии на очень скромную зарплату, заочно учится, откладывает деньги на модные туфли на высоком каблуке, привычно распределяя всю сумму на еду, ремонт обуви, покупку вечно рвущихся чулок, на возникающие почему-то неожиданные расходы, стараясь не выходить за рамки весьма скромного, заранее выверенного бюджета. Но все это мелочи, повседневные, незначительные обстоятельства, все это – ничто, если ты знаешь, что тебя и всех окружающих вскоре ждет огромное счастье! Иначе быть не может… Лет за десять до выхода на экран фильма «Машенька» в стихах Осипа Мандельштама была строка: «Прекрасный год в черемухах цветет…» Это о Машеньке, об Аллочке Караваевой, юных, исполненных надежд мечтательницах, веривших и ждавших…

Студентов Киношколы охотно приглашали сниматься известные кинорежиссеры, правда, предлагали им съемки в

окружении. Для Караваевой первой картиной стал фильм «Ночь в сентябре» знаменитого режиссера Бориса Барнета, в котором главную роль сыграла молодая, задорная Зоя Федорова. Валя Караваева – в роли ее скромной подружки. Мелькнула Валентина и в картине Александра Столпера «Закон жизни». Безмолвная, безымянная студентка провинциального мединститута. Честная комсомолка, осуждающая аморального секретаря обкома комсомола. Любопытно, что «Закон жизни» шел в прокате… один день. При всей вроде бы точной идеологической установке картины (безнравственным типам не место в комсомоле, да еще в руководящих органах!) власть посчитала, что, предложив зрителям встречу с таким героем, сценарист Александр Авдеенко и режиссер Александр Столпер совершили непозволительную акцию.

Именно в это время режиссер Юлий Райзман искал исполнительницу главной роли в картину «Машенька» по сценарию Евгения Габриловича. И выбрал студентку Валентину Караваеву. Решение Райзмана поначалу многих удивило: маленькая, хрупкая, какая-то неяркая, эта актриса плохо вписывалась в мифологический облик героинь советского кино предвоенных лет. Она не была похожа на сильных, мужественных, целеустремленных кинодевушек, которые строили новые города, устанавливали рекорды, ловили шпионов и боролись с мировым капитализмом.

Евгений Габрилович вспоминал о встрече с Караваевой, уже утвержденной на роль Машеньки: «Она сидела в уголке как-то сжато, неловко, бесцветно. В каком-то сером и робком платьице, в стоптанных башмаках. Я ужаснулся от ее невидности, некрасивости. Но такой Караваева казалась лишь до той минуты, пока не начинались репетиции или съемка. Тогда в глазах тихой, незаметной девушки загорался теплый свет, мгновенно красивший ее обыкновенное, скуластое лицо. Она не просто хорошела – становилась прекрасной благодаря редкостному духовному напряжению, страстной эмоциональной жизни».

На протяжении всего своего трудного пути Валентина Ивановна Караваева воспринимала дарованную ей жизнь как ежечасный подвиг, постоянное восхождение на «горние вершины». В молодости это было неосознанное движение души, потом – уже осознанная убежденность в том, что жить по-иному недостойно актрисы. Вместе с тем ее героини – увы, их было немного – были лишены внешней патетики, негромки, даже в те минуты, когда имели право акцентировать значительность тех или иных своих поступков. Они принимали мир с детским простодушием и одновременно с мудростью глубоко

чувствующего человека. Они всегда жили любовью не только к своему избраннику: ко всем… Они были символом душевного тепла, хотя слово «символ» не очень идет к тому, что сделала Караваева. Были теми женщинами, кто потягивает руку навстречу другим.

Мысль о трагическом начале дарования Валентины Караваевой, на первый взгляд, как будто трудно связать с ее Машенькой, с ее как бы вполне обычной любовной драмой. Знакомство с обаятельным красавцем шофером Алешей (играл его молодой, синеглазый покоритель женских сердец Михаил Кузнецов) во время очередной репетиции «воздушной тревоги», что было принято перед войной. Новые встречи. Болезнь Алексея, во время которой Машенька самоотверженно выхаживает Алешу, продав свои новые модные туфли, чтобы поставить больного на ноги. Долгожданная вечеринка в общежитии, после которой Машенька надеется навсегда остаться с Алешей… На самом деле, как всякая идеалистка, она и любимого видит неким идеальным существом, что кажется ей нормой. Но он не выдерживает заданной ему планки, той ноши, которую девушка возложила на его плечи. На вечеринке Алексей завязывает легкую интрижку с Верой, хорошенькой подружкой Машеньки, ни на минуту не задумавшись, чем это может обернуться. Машенька застает целующихся Алешу и Веру. Кто-то мог бы закрыть на это глаза, забыть, простить. Только не Машенька, которая просто не в силах умалить масштабы своего чувства, изменить своим представлениям о нем. Смириться с пошлостью, а именно так воспринимает она поступок Алеши и Веры. «Умри, но не давай поцелуя без любви», – девиз довоенных девушек, такой смешной в наше время для декларативно-циничных программ Ксении Собчак…

Машенька молча уходит от Алеши, без всяких объяснений, прощаясь с ним и оставаясь самой собой. Они встретятся во время финской войны, вселяя зрителям надежду на счастливое будущее. Фильм заканчивали, когда началась Великая Отечественная война, и людям была нужна эта надежда.

Наверное, в пересказе история любви Машеньки выглядит незатейливо. Но именно Машенька Караваевой стала едва ли не единственной подлинной лирической героиней советского кино тех лет, прорвав стену образов идейно выдержанных особ слабого пола. По сей день она напоминает, что истинная жизнь женщины в чувстве к любимому, в умении жить его жизнью, не теряя при этом собственного лица. В конце концов, такое чувство и помогает женщине разглядеть в избраннике сущее, которое нередко бывает скрыто за оберткой поступков.

Любовью и только любовью угадывала Машенька в беззаботном, уверенном в себе красавце Алексее нечто, о чем он и сам не подозревал. И мог бы никогда не узнать, если бы не встреча со скромной телеграфисткой. Их знакомство освещено в картине рассказом Алеши о далеком звездном мире: Алексей увлекается астрономией. Слушая его, Машенька интуитивно надеется, что рядом с ней такой же мечтатель, как она сама, что они оба хотят прорваться в звездную, незнакомую и прекрасную жизнь, которая откроется им в дальних галактиках.

В этом эпизоде у актрисы мало текста. Внешне она занята мучительным подсчетом: хватит ли у нее денег расплатиться с Алексеем за такси. Но постепенно она все больше уходит от этих скучных забот, проникаясь рассказом Алеши, летит вместе с ним над землей: ее любовь – полет, это – в неизъяснимой прелести взгляда Машеньки.

Но любой полет в любой момент может быть внезапно оборван. Актриса об этом словно уже знала. Возможно потому, что с возрастом начинала понимать несоответствие своих возвышенных настроений реалиям советской системы. От этого ей становилось трудно существовать.

– Суть каждой женской жизни в любви, – сказала мне во время нашей встречи Валентина Ивановна, доживавшая горький век в глухом одиночестве, но ни в чем не изменившая своей Машеньке.

В старых рецензиях на фильм «Машенька» разрыв героини с Алексеем авторы объясняли максимализмом советской девушки, верной высокой коммунистической морали. Если бы так было на самом деле, Маша Степанова осталась бы в истории кино коротким упоминанием. Караваева, на мой взгляд, шла от традиций русской классической литературы. От ее женщин, которые отказывались от примирения с ложью, пошлостью, неверностью, пусть даже мгновенной, любили страстно и самозабвенно. Они отказывались разменивать мечту, потому что так можно искалечить свою душу.

Эту «невозможность» актриса сыграла в сцене роковой вечеринки. Счастливая, улыбающаяся, светящаяся радостью Машенька вдруг словно замирала от невнятного предчувствия грядущей беды. Хотя видимых причин для этого не было. Но столь сильно любящим иногда бывает дано подобное предощущение краха. Оттого утонченно-чуткая Машенька неосознанно откликается на едва заметные диссонансы. Они слышатся ей в веселом журчании голосов друзей и подруг. Позже – в переглядывании Алеши с разлучницей Верой. Как в зеркале, это мелькает во взгляде Машеньки, в ее улыбке, которая потом,

когда она увидит целующихся Алексея и Веру, станет судорожным подобием недавней ее светлой улыбки. В ее странно нарастающем, неестественном оживлении, нервных жестах. В остановившемся взгляде, замершем на припавших друг к другу Алеше и Вере. В горькой угловатости ее фигурки – вся мера унижения предательством. Потом рывок, Машенька сбегает по крутой лестнице – только бы скорее уйти отсюда! Пусть даже в боль, в тоску… Только очень большим актрисам удавалось вот так коротко и точно передать экспрессию оскорбленной женщины, пронзительную боль, которая надолго останется с нею.

Марина Цветаева писала, что предпочитает «полноту страдания полноте счастья». Эти слова во многом ключ к миропостижению Валентины Караваевой. К ее героиням. К чувствам самой актрисы. По словам Караваевой, во время завершения съемок «Машеньки» весной 1941 года она встречалась с молодым лейтенантом. Они договорились, что 22 июня она приедет к нему под Москву, где стоял его полк. Утром она села в автобус, пассажиры показались ей странно притихшими и молчаливыми. Поглощенная мыслями о предстоящей встрече, Караваева отреагировала на это не сразу. Через какое-то время спросила у сидевшей рядом женщины, не случилось ли чего? «Война началась», – коротко сказала соседка.

Войну ждали. Но многим у нас в стране она представлялась коротким, победоносным маршем. Были, разумеется, и те, кто предвидел ужас и кровь грядущих сражений. Валентина Ивановна рассказывала, что она принадлежала к числу вторых. Услышав страшное известие, думала только о том, чтобы скорее добраться до расположения полка: успеть попрощаться. Дороги заполнялись военным транспортом. В конце концов пассажирам автобуса предложили высадиться, Караваева пошла пешком. Палило солнце. Рядом шли женщины, приехавшие, как и она, чтобы встретиться с близким человеком. Она успела. Вспоминала розовое свечение неба, обещание ждать, ждать, ждать… Больше она никогда не увидела своего лейтенанта.

«Я играла с этим финал «Машеньки», хотя герои и встретились. Чаще тогда больше не встречались», – сказала она.

Картина вышла на экран в 1942 году. Зрители засыпали Караваеву письмами.

После показа фильма в Америке солдаты союзной армии прислали русской артистке письмо с объяснением в любви. Караваева прочла его в поезде и ответила на обрывках старых обоев: бумаги у нее было. Ответила своими стихами, проза показалась ей слишком жесткой для такого общения с далекими, незнакомыми и чуткими зрителями.

В 1943 году фильм был удостоен Сталинской (Государственной) премии. Премию получила и Валентина Караваева, ей было тогда двадцать два года. Казалось, в профессии все сулило счастье. Но… Вместе с Сергеем Столяровым актриса снялась в картине «Тоня», которую не выпустили на экран. Даже в драматические дни войны бдительным советским цензорам фильм показался слишком трагическим. И в это время тоталитарная система оставалась верна себе, отъединяя искусство от правды.

Тоня работает на почте в небольшом городе, который уже в первые дни войны захвачен немцами. Но советские солдаты сопротивляются – гремит артиллерия. И Тоня отдает команду по телефону, приказывая стрелять по зданию, где она находится, потому что немцы рядом с ней…

Незабываем голос актрисы, обрекающей себя на гибель. В нем органное звучание и отдаленная тишина прощания с жизнью во имя Родины. Неслучайно Караваева мечтала сыграть Зою Космодемьянскую – русская истовость звала ее к этой героине.

В картине «Тоня» Караваева снималась в Алма-Ате, куда была эвакуирована вместе с большой группой московских и ленинградских кинематографистов. Там она узнала о подвиге Зои Космодемьянской, который восприняла как корневое, истинно российское подвижничество – до самосожжения, будь то открытая схватка с врагом или путь художника в терновом венце. Валентина Караваева стремилась к головокружительным высотам духа, хотя уже начинала осознавать, что падение с таких высот часто оборачивается смертельным исходом.

Зою Космодемьянскую сыграла другая актриса, Галина Водяницкая. А Караваеву вызвали на съемки нового фильма в Самару. По дороге машина, в которой она ехала, попала в аварию. Мелкие осколки стекла беспощадно изрезали лицо актрисы, навсегда изувечив ее. Шрамы были похожи на следы оспы. Пластические операции в то время делать не умели, и путь на экран был отныне Караваевой заказан.

Актриса Лидия Николаевна Смирнова в первые месяцы эвакуации жила в Алма-Ате вместе с Караваевой. Она вспоминала: «Уже тогда у Аллочки бывали странные минуты, когда она начинала безудержно фантазировать, причем сама верила в свои фантазии. Может быть, происходило все оттого, что она не работала, не снималась, подменяя своими рассказами роли, которые реально не играла. Много говорила о Зое Космодемьянской, так, как будто лично ее знала. Иногда мне бывало и страшновато от ее выплесков… Потом эта жуткая авария. Любой женщине невыносимо жить с таким

изуродованным лицом. А уж актрисе кино!..»

И все-таки Караваева не сдавалась. Вернувшись в Москву, она, никогда прежде не работавшая на сцене, решилась сыграть Нину Заречную в «Чайке». Спектакль шел в Театре имени Моссовета. Караваева успела сыграть всего пять раз. В мае 1945 года она вышла замуж за английского дипломата Чепмена и уехала с ним в Лондон.

О спектакле «Чайка» сохранились немногие рецензии, оценки критиков рознились, но почти все выделяли двух актрис: Караваеву и Веру Марецкую в роли Маши. Караваеву сравнивали даже с легендарной Верой Комиссаржевской, первой Ниной Заречной. У Караваевой, судя по отзывам рецензентов, ее Нина беспредельно тосковала о Душе, покинувшей Человека, о сокрушительной и горькой силе большого таланта, не позволяющей мириться с соблазном благоденствия. Лейтмотивом роли стала у нее судьба одаренного художника, который обречен нести свой крест и верить.

Нина Заречная, чеховская «Чайка», словно пронзила актрису на всю оставшуюся жизнь.

Валентина Ивановна довольно подробно рассказывала мне о своем романе с английским дипломатом Чепменом, о его любви к ней, которая, по ее словам, была «как молния», поразившая его сердце с первой минуты их знакомства. С одной стороны, вероятно, этот человек действительно решительно и смело добивался брака с известной русской актрисой. И все-таки в этих воспоминаниях было что-то от рассказов горьковской Насти о ее любви со знатными господами: по словам Караваевой, сразу же после знакомства дипломат пал на колени около кресла, в котором сидела актриса, и почему-то стал читать на русском языке монолог Евгения Онегина, его объяснение в любви Татьяне. Закончив, сделал предложение. Она его приняла. «Я встретила свою любовь и пошла за ней», – патетически сказала она.

Чепмен был очень богат, связан родственными узами с древними британскими фамилиями. Приехав в Англию, Валентина Ивановна познакомилась с аристократической семьей ее супруга, находившейся (опять же по ее словам) в родстве с королевским домом. И все остальное она поведала в том же духе… Караваев а не просто рассказывала: она как бы играла этот страстный сюжет, похожий на зарубежную мелодраму. Во всяком случае, она на самом деле вышла замуж и уехала за границу.

Жила с мужем в Англии, Канаде, Швейцарии, где он работал в посольствах своей страны. Жизнь была новой для нее – по внешним параметрам спокойной, благополучной, не обремененной бытовыми проблемами. Не было таких привычных

хлопот о поиске продуктов, уборке, стирке, знакомых Караваевой с малых лет. Статус жены дипломата обеспечивал ей щедрое существование. Но гордую Валентину Ивановну почти с первых дней за рубежом мучило некое ощущение своей второсортности, которое иногда возникает у людей, оказавшихся на чужой земле. Хотя она успела познакомиться со многими западными актерами, из Швейцарии ездила в Париж на премьеры фильмов, лучших спектаклей. И светская среда приняла ее…

Но что-то мешало почувствовать себя своей, навсегда принявшей иные правила существования. Еще из рассказа Караваевой о ее зарубежной жизни: «Мне начали сниться русские сны. Я их так называла. Я никогда не жила в деревне, и вообще мне почти не приходилось там бывать. А в этих снах все иду, иду деревенскими улицами. Стою возле колодца. Смотрю, как красиво, плавно несут женщины воду на коромысле. Прошу у них попить, черпаю воду из ведра, вода такая серебристая, ледяная, зубы ломит. Просыпаюсь и чувствую: что-то меня зовет. К маме, она еще жива была. В Москву зовет. Беру в руки русские книги – Чехов, Островский. Я когда-то мечтала Ларису в «Бесприданнице» сыграть. Моя роль…Чехова в тысячный раз перечитываю. Думаю: «Боже, как я могла уйти от Нины Заречной!..»

От тоски ссорилась с прислугой. Потом ненавидела себя за эти бессмысленные ссоры.

Заглушая тоску, пыталась играть на любительской сцене, однако это не умаляло тоски и жажды настоящей работы. И все же сыграла в Женеве Геду Габлер, Анну Каренину, Раневскую.

А отношения с сэром Чепменом разлаживались. Она заговорила об отъезде домой, муж удерживал ее. И она вернулась на родину, навсегда расставшись с мужем, кстати, так и не оформив развод. В паспорте она до конца жизни оставалась «Чепмен». Через некоторое время ее муж разбился в Альпах. Но Валентина Ивановна, имея право на наследство, так никогда и не подняла этот вопрос. Хотя нужда стала со времени возвращения в Советский Союз ее постоянной спутницей.

Родина встретила ее довольно прохладно, для начала отказав в праве жительства в столице. Недаром актриса привезла с собой яд и долго хранила его, так, к счастью, и не воспользовавшись им. Ей было позволено поселиться в провинции. Год она провела в родном Вышнем Волочке. Через какое-то время власть смилостивилась. Актриса полулегально приехала в Москву, но здесь ее возвращения как бы не заметили. Прошли годы, и Караваева была практически почти забыта почти всеми. Многие ее вообще не понимали. Ее разрыв с мужем, возвращение вызывало даже раздражение: оставила состоятельного человека,

отказалась от благополучия, стабильности… Приехала домой, где с такой биографией могут запросто посадить… А главное, наверное, раздражала ее неслиянность, органическая несовместимость с остальными. Определенная гиперболичность ее мировосприятия. Откровенная возвышенность ее чувств. Имя Караваевой стало нередко возникать в контексте некого сдвига.

Наконец актрисе дали работу в Театре-студии киноактера. В 1965 году она снялась в картине «Обыкновенное чудо» в роли фрейлины Эмилии. В чем-то роль совпала с прошлым актрисы, ее одиночеством и гордой отчужденностью.

Эмилия, бывшая красавица, бывшая первая леди королевской свиты, как и сама Караваева, с годами оказалась где-то на обочине жизни. Грядет старость. Поклонники куда-то испарились. Близкие люди или забыли Эмилию, или уже ушли из жизни. У Эмилии застывшее лицо – она не позволяет себе никаких открытых эмоций. Ей кажется, что только так она еще способна сохранить свою относительную независимость.

Трудно узнать в этой холодной, замкнутой придворной даме Машеньку с ее открытостью, способностью любить, со всеми милыми ее привычками юных лет. Бездна разделяет двух этих женщин. Правда, автор «Обыкновенного чуда», замечательный драматург Евгений Шварц, в финале пьесы подарил Эмилии счастливую встречу с ее былым верным поклонником, который пронес через всю жизнь любовь к своей Прекрасной даме. В картине два эти героя существовали на подчеркнутом контрасте: Эмилия, не желающая больше страдать из-за любовных иллюзий, и ее преданный рыцарь, который, несмотря ни на что, продолжает ее страстно любить. В заключение истории Караваева не играла пробуждения чувства, оживших надежд. Просто Эмилия словно заново начинала думать, что в жизни все-таки существует радость и верность.

За роль Эмили актриса удостоилась похвал со стороны критиков. Но это не вернуло ее на экран. Не могло вернуть – немолодую, со шрамами на лице, странную, менее всего соответствовавшую образу советской женщины. И тогда она ступила на новую для себя стезю. Этой точкой отсчета для Караваевой стал дубляж.

В отличие от нашего времени, в 60-е годы у нас в стране закупалось не так много зарубежных картин. Но среди них было немало шедевров западного кино, снятых режиссерами с мировым именем и участием всемирно знаменитых звезд экрана. Зрителям нравилось, что эти французские, английские, американские и итальянские звезды в нашем прокате говорят по-русски. Не просто говорят – играют. Зрителям было недосуг да и незачем

вникать, чей голос звучит с экрана. То ли подлинный голос Симоны Синьоре, Одри Хепберн, Софи Лорен, то ли наших актрис Нины Никитиной, Виктории Чаевой, Марии Виноградовой, Валентины Караваевой. Зрители не видели тех, кто «помогал» западным звездам перейти на русский язык. В большинстве своем не знали их имен. Но Валентина Караваева, начав заниматься дубляжом, не чувствовала никакой ущербности, не думала о том, что, в сущности, дарит свой голос, свой дар другим актрисам. Она была изначально убеждена, что играет ту или иную роль в абсолютном тандеме со звездами мирового кино Марлен Дитрих, Бет Дэвис, Даниэль Дарье, Марией Шелл, Лючией Бозе. Она ощущала себя их равноправным партнером, по достоинству оценивая талант и индивидуальность зарубежных коллег. Вместе с тем никогда не стремилась до конца раствориться в созданном ими образе. Валентина Караваева неизменно вносила в дубляж нечто, присущее ее дарованию, свои сомнения, душевную боль. Иногда это были сильные, звенящие тоской ноты. Реже – звенящая радость. Это звучало в ее хрипловатом голосе. В его обертонах. Почти каждая дублированная Караваевой роль в чем-то была и ее исповедью.

В картине «Свидетель обвинения» Караваева буквально несколькими голосовыми нюансами смягчила жесткий прагматизм Марлен Дитрих, и это обострило финал детективной истории, когда героиня оказывалась преданной только что спасенным ею от петли мужем. Она отчаянно рыдала в «Жервезе», приближая к советским зрителям хрупкую, трепетную Марию Шелл. В «Смерти велосипедиста» была нежнее властной красавицы Лючии Бозе.

…В начале 90-х я вела в журнале «Экран» рубрику «Свет далекой звезды». Позвонила Караваевой с просьбой о встрече, собираясь писать о ней. Она отказала, но разрешила еще раз позвонить ей. И во второй раз ответила согласием. Она жила недалеко и приехала ко мне домой. Снова в длинном платье, шляпе с большими полями, в чулках, хотя стояло лето. Пила кофе, не снимая кружевных перчаток, изящно касалась чашки, поправляла браслет, надетый поверх кружев, передвинула поближе к себе вазу с цветами: мне показалось, она так затеняет свое лицо. Валентина Ивановна рассказывала, не жалуясь, никого не виня, не позволяя себя жалеть. А для меня параллельно звучало цветаевское: «Отказываюсь плыть – вниз – по теченью…»

Тогда она рассказала мне о своем новом занятии, дорога к которому в какой-то мере началась в связи с дубляжом. Она решила создать театр одного актера, точнее, одной актрисы – Валентины Караваевой, в котором сможет сыграть свои главные

роли. Она репетировала в своей крохотной однокомнатной квартирке, где все стены она обила черной тканью. Зрителей не было, но она говорила, что видит их, вызывая силой своего воображения. Играла сцены из русских и зарубежных классических пьес. Фрагменты классической прозы. Ее героинями были Анна Каренина, Кармен, Теа из «Геды Габлер» Ибсена. Звук она записывала на купленном ею нехитром аудиоустройстве.

За столом она читала мне прекрасные монологи знаменитых литературных героинь на русском, английском, французском языках. Почему-то больше всего запомнился монолог Эммы Бовари. Репертуар был трагическим. Караваева будто подводила итог своего горького пути. Машенька. Война. Авария, перечеркнувшая ее будущее. Брак с дипломатом и возвращение на родину… Одной из заключительных фраз Валентины Ивановны, произнесенной ею в интонации Федры или Медеи, была: «Женщина рождена для любви, и жизнь ее любовью движется…»

Есть актеры, которые видят себя защитниками своих героев. Другие, их значительно меньше, не боятся судить своих героев. Караваева полагала, что ее героини не нуждаются в защите и не бегут от суда. Просто живут, соответствуя силе своих чувств. Она считала, что Анна Каренина, Нина Заречная, Кармен, Эмма Бовари – они стоят как бы вне законов, которым их заставляют подчиняться обыватели. У них есть свой, зависимый только от их чувства мир, властный над ними. «Форма тоже должна быть пережита кровью», – сказала она, подчеркнув, что каждую роль начинала с чистой строки.

Караваева записала свои монологи на пластинку. Она вышла мизерным тиражом. Господам из современного шоу-бизнеса вряд ли бы удалось заработать на пришедшей из прошлого актрисе. Хотя именно ее талант, ее голос, возможно, напомнил бы в больные 90-е годы о том, что только любовь стирает границы между людьми, соединяет их и помогает одолеть разные препятствия.

В последние годы жизни Караваева окончательно замкнулась. Закрыла двери своего дома для всех. Фильмы больше не дублировали. Актриса жила на крошечную пенсию. Гильдия актеров кино России выделяла для Караваевой ежемесячно небольшую сумму денег. Первое время она выходила на лестничную площадку, чтобы получить их и расписаться. Потом отказывалась отвечать на дверной звонок и денег больше не брала. К телефону не подходила.

Посреди своей комнаты она установила старую кинокамеру с автоматическим заводом. Включала ее и снимала себя, играя

одна всех героев любимой «Чайки». Она говорила, что мечтает создать такой спектакль для публики и выйти с ним на сцену Театра-студии киноактера, из которого была отправлена на пенсию в годы перестройки. Понимала, что ее мечта – безумие. Тогда решила снять его на пленку. Сняла…

…Никто не знает, как она умерла. Судя по всему, отказало изношенное сердце. Актрису нашли в ее квартире – как ни ужасно это звучит! – случайно. У кого-то в ее доме прорвало трубу, и слесарь обходил этажи. Никак не мог долго достучаться до Караваевой. Взломали дверь. Мертвая актриса лежала на полу.

«Спасибо, что вспомнили, – сказала Валентина Ивановна, когда мы прощались. – Меня теперь только старики помнят. И тех уже немного…» В этих словах было много от горькой правды, которой она никогда не боялась. Она прожила свой долгий век на высокой ноте. Она постоянно преодолевала жизнь, стараясь найти желанный выход. Была и созвучна, и не созвучна эпохе. Многих отталкивало возникавшее вокруг нее напряженное поле. В принципе она была всегда одна. Но и одиночество она превращала в источник творчества, оставаясь наедине со своим талантом. И это было для нее счастьем.

УДИВИТЕЛЬНО КРАСИВЫЙ ЧЕЛОВЕК
Михаил Кузнецов

Михаил Артемьевич Кузнецов умер в сквере, что в начале Кутузовского проспекта, рядом с гостиницей «Украина». Было это среди белого дня. Умер, как бы не заметив своей смерти. Говорят, такую кончину Господь посылает праведникам.

Многие из тех, кто был в тот час в сквере, не сразу поняли, что сидящий на скамье пожилой, грузный человек уже не дышит. И не узнали в нем актера, который еще четверть века назад был кумиром миллионов, покорителем сердец, знаменитым и любимым Михаилом Кузнецовым. В этой смиренной спокойной смерти, в ее печальной тишине было что-то символичное. На дворе стоял 1985 год. Уже раздавались первые, еще осторожные удары дальнего колокола, возвещавшие о конце советской эпохи. С ней уходил актер, во многом плоть от плоти ее, – с ее пафосом, ложным и искренним, ее прорывами к правде, трудными попытками подмалевать весьма двойственный портрет действительности, с угасавшей верой людей в обещанное счастливое завтра. С отшлифованными партией формулами характеров героев книг, спектаклей, фильмов и случавшимися смелыми отказами от этих формул.

Михаил Кузнецов снимался практически до конца жизни.

Последний фильм с его участием «Под знаком Красного креста» вышел уже после его смерти. Но в длинном списке его ролей, а было их сорок восемь, найдется, наверное, не более шести-семи, которые радовали самого актера, человека мужественной самооценки, и, в общем, осознававшего драматический разрыв между тем, что он мог и хотел играть, и тем, что ему приходилось играть большей частью.

Немалую роль в таком жестком счете, предъявляемом к самому себе, сыграла школа, пройденная Кузнецовым у Константина Сергеевича Станиславского.

У Кузнецова была идеальная для советской системы биография. Происхождение крестьянско-пролетарское. Родился в маленьком подмосковном городе Ногинске. После смерти отца вместе с матерью уехал на Дон, там было сытнее и спокойнее. В станице Тихорецкая, где они поселились, увлекся художественной самодеятельностью, ставшей главной его радостью. Играли все больше украинские бытовые мелодрамы с песнями, танцами. У Михаила был приятный баритон, был музыкальный слух, что давало ему, еще очень юному, право на активное участие в этих звонких, шумных постановках. Правда, роли ему поручали, как сказали бы в профессиональных театрах, «на выходах»: лакей в «Свадьбе» Чехова (одна реплика), носильщик в «Слуге двух господ» (две реплики) и т. п. В конце концов, за старательность, за обаяние, которое уже тогда покоряло зрителей и особенно зрительниц, он получил роль Труффальдино…

А потом мать решила вернуться в Москву. Там Михаил окончил ФЗУ – фабрично-заводское училище. Работал на 1-м Шарикоподшипниковом заводе, где снова занялся самодеятельностью. Но репертуар здесь был иным и роли были иными. Впрочем, «роли» – это сказано чересчур громко. Героев Кузнецов по-прежнему не играл.

…Коротко о бурно расцветшей в 20-х и начале 30-х годов прошлого века самодеятельности, понятии, которое, кстати, новое поколение, дети XXI века, вряд ли знают. С перестройкой ушли в прошлое Дворцы культуры, клубы, студии и кружки драматические, музыкальные, хореографические коллективы, кружки, когда-то скрашивавшие жизнь и в столице, и в провинции. Причем в больших городах нередко такие коллективы работали почти на профессиональном уровне. Многие наши актеры именно оттуда приходили в театральные вузы, в театр и в кино: Марина Ладынина, Николай Крючков. Несколько лет играла в драматическом коллективе Дворца культуры города Боровска, на границе Москвы и Калуги, безмерно талантливая Нина Усатова, тогда работница местного суконно-прядильного

комбината. И спустя годы была принята в Театральное училище имени Щукина. Таких примеров можно привести множество.

Михаил Кузнецов не только усердно участвовал в самодеятельности. Свободными вечерами он регулярно посещал спектакли филиала Малого театра на Большой Ордынке. Не стану утверждать, что именно Малый театр был выбран юным Кузнецовым глубоко осознанно. Поначалу главную роль сыграла возможность проходить без билета. Парень здорово наловчился в этом непростом деле. Приходил обычно прямо ко второму действию и уверенно шел в зал мимо билетеров. Спросят – вышел в антракте покурить… Иногда ради этого мерз у театрального подъезда без пальто и шапки, но иного пути у него не было. Спектакли смотрел по несколько раз: полюбил «стариков» Малого театра – Яблочкину, Рыжову, Садовского, Климова, которого знал и по кино.

И все-таки, решив стать актером, выбрал Оперно-драматическую студию, созданную Станиславским. В конце пути Константин Сергеевич Станиславский решил осуществить давнюю мечту: воспитать по своей системе актеров оперного театра. «Приятный баритон», – так сказала о голосе Михаила Кузнецова знаменитая оперная певица Антонина Нежданова, более того, позвала к себе в ученики. Так что право держать экзамены в Оперно-драматическую студию Кузнецов за собой ощущал.

На экзамене Станиславский обратил внимание на его перевязанную руку: «Что с вами, молодой человек?» – «Поранился…» – пробормотал Михаил, опасаясь, что это может умалить его шансы быть принятым в студию. И только много лет спустя народный артист России Михаил Артемьевич Кузнецов рассказал, как не отпускали его с работы на экзамен, дисциплина на заводе была железная. Тогда он отважился, нарочно сам себе обжег руку кислотой и был отпущен на волю. Играл перед Станиславским любимого своего Труффальдино.

Приведу отрывок из воспоминаний известного критика Якова Варшавского, дружившего с Кузнецовым с молодых их лет: «Все это происходило в двухэтажном старомосковском особняке на чугунной «каслинкой» – решеткой каслинского литья с высокими кружевными воротами. Его тылы соединялись с тылами МХАТа, где в строгом порядке стояли декорации отыгранных и предстоящих спектаклей. И это казалось не случайным. Ибо задуманный Станиславским молодой театр должен был подхватить и продолжить дело «Дома Чайки».

Как рыба в воде, чувствовал в этой счастливой буче красивый синеглазый юноша, уверенный в себе, спокойно улыбавшийся среди шумных взаимных поздравлений. Он не ликовал, что

принят: иначе и быть не могло, – так примерно можно было расшифровать выражение лица этого парня с «Шарикоподшипника», сидевшего в луче предвечернего солнца на мраморном подоконнике старого барского особняка. Все нормально!

…По-разному, конечно, сложились судьбы молодых людей, ставших в тот день студийцами. Выбор Станиславского еще не обеспечивал успех в будущем. И самого дома теперь нет, попал под реконструкцию улицы Горького (ныне снова Тверская. – *Э.Л.*) … А в глазах Михаила Кузнецова и сегодня играют те же синие огоньки.

Но, как и следовало ожидать, и в этой уравновешенной мажорной натуре отпечаталось движение времени, его сверхсложный сюжет, его тайный голос».

Станиславский ушел из жизни через год после того, как набрал своих последних учеников. Красивого, яркого Михаила Кузнецова очень скоро приметили кинематографисты. Но первая роль в кино радости не принесла.

Играл он некоего Илью Корзуна в картине режиссера Гайворонского «Приятели», на уровне букваря разъяснявшей зрителям, что зазнаваться очень нехорошо. Более того – очень вредно для молодого советского человека. Правда, коли он раскается, то все-таки еще сможет влиться в гордые ряды строителей социализма.

Неприятным оказалось для Кузнецова и лицезрение на экране самого себя. Многие актеры вспоминают, что так частенько случается после дебюта в кино, когда собственные представления о себе горько рушатся в такой ситуации. Однако недовольство Кузнецова, к счастью, не стало камнем преткновения для его дальнейшей работы в кино. Он был утвержден на главную роль в картину Юлия Райзмана «Машенька». Актер сразу, легко пошел навстречу режиссерскому замыслу. Вероятно, причина была в том, что он с первых дней ощутил в рабочем общении с Райзманом нечто близкое урокам Станиславского: стремление к психологической отточенности, подробный анализ судьбы героя, внутренних мотивов его поступков, выверенная логика жизни. И, конечно, то, что Райзман угадал в сильном, мужественном красавце потаенную слабость, что может в какой-то увести его с прямой дороги. Подтолкнет к тому, о чем он потом пожалеет, сам отчетливо не понимая, зачем, почему так повел себя? А иногда понимая, почти прощая себе внезапное непостоянство, податливость случаю.

…Шофер такси Леша Соловьев в фильме «Машенька» добр, открыт, искренен. Но перемешано все это с беспечным эгоизмом,

который нередко гонит чувство долга, укоры совести, раскаяние как привязчивую нелепость.

Леша Соловьев тянется к чистой, цельной Машеньке. Тянется уже с первой встречи, ощущая ее душевную силу, способность стать и быть настоящей опорой. А Соловьеву опора очень нужна, что Леша интуитивно и сразу чувствует. Применив к новой знакомой весь свой привычный набор, обычно срабатывавший в общении с девушками: увлекается наукой о звездах, любит стихи, работает и учится – Алексей вдруг понимает, что эта забавная малышка, как бы и не особо хорошенькая, невысокого роста, почти заурядная девица, внимает его рассказам с абсолютной полнотой доверия. Что, разумеется, Леше приятно: в нем видят нечто исключительное! Но вместе с тем доверие обязывает… Кузнецов и замечательная Валентина Караваева рассказывали о своих героях под управлением маэстро Райзмана с той удивительной, высокой простотой, что и есть подлинное искусство.

Вернемся к фильму. Кто знает, как бы сложились дальше отношения Алексея и Машеньки, если бы Алеша не заболел? Машенька со всей присущей ей самоотверженностью выхаживает одинокого парня, а это налагает на него определенные обязательства. Чего Алексей, видимо, прежде никогда не испытывал. Обычно он все принимал… и так же легко забывал об этом. В истории его и Машеньки незадумчиво уступает чарам Машенькиной подруги, заядлой кокетки Веры. Алеша продолжает скользить по жизни. На этом зеркальном льду Алеша видит себя и только себя со своими спонтанными вспышками настроений и желаний.

Актер Кузнецов был не только красив, но и обаятелен. Наделен мощной харизмой. Особое очарование было в его синем, потаенно-печальном взгляде – даже когда он счастливо улыбался. Тогда, в годы молодости, еще необъяснимо печальном. А может быть, то было не осознанное до конца предчувствие будущего не столь радостного жизненного пути?

Райзман заканчивал картину, когда началась Отечественная война. Отсюда родился финал: Машенька и Алеша встречаются на фронте, только на финской войне. Как в известном стихотворении, Алексей в разлуке, на расстоянии, смог по-настоящему понять, как много подарила ему судьба во встрече с Машенькой, которую он потерял. Их встреча на войне внезапна, коротка, актеры очень точно передают растерянность, когда так много надо сказать, но как это будет принято другим? Поймет ли? Вернется ли после этого к ним прошлое?.. Остается говорить глазами, счастливыми, исполненными надежды. Это итог

возмужания личности для Алексея, недоговоренность обостряла драматизм их общения, что было самым точным решением финала.

Роль Алеши Соловьева стала визитной карточкой актера кино Михаила Кузнецова. В первый год войны привела его в Алма-Ату, где на эвакуированном туда «Мосфильме» Райзман завершал свой фильм. Здесь актер снялся у Пырьева в картине «Секретарь райкома» в роли второго плана (Саша Рудов). Роль второго плана досталась ему и в музыкальной комедии «Воздушный извозчик», в которой почти все пространство фильма было занято романом пожилого летчика и молоденькой певицы, вторя реальному роману исполнителей главных ролей Михаила Жарова и Людмилы Целиковской, что подогревало интерес к фильму. Но не оставляло внимания для двух симпатичных членов экипажа самолета, одного из которых, симпатичного Колю, играл Кузнецов.

Все было сполна возмещено, когда Сергей Эйзенштейн утвердил актера на роль Федора Басманова в картину «Иван Грозный». Но, забегая вперед, обращусь к еще одной встрече актера с другим режиссером, к встрече, которая ему еще предстояла. Речь пойдет о почти забытом в наши дни фильме, однако очень любимом самим Кузнецовым. Справедливо любимом. Роль в этой картине открыла как бы двойной пласт в характере его героя, и за этой двойственностью вставало глубинное осмысление жизненного пути каждого из нас, который одних делает сильнее, тверже в своих нравственных критериях, других же не то что ломает, но открывает в них слабость, неустойчивость позиции, вероятность предательства, податливость обстоятельствам. Словом, многое из того, что прежде, возможно, было неизвестно о себе и самому человеку, выбравшему дорогу наименьшего сопротивления.

Слабость жила в лирической мягкости и непостоянстве Алеши Соловьева. В итоге слабым оказывается и Алексей Колесов, сыгранный Михаилом Кузнецовым в картине Иосифа Хейфеца «Во имя жизни», практически забытой. Ее очень редко показывают по телевидению, да и то в связи с юбилеем кого-нибудь из известных актеров, снявшихся в фильме: Николая Черкасова, блеснувшего в характерной роли сторожа, Олега Жакова, Виктора Хохрякова. О Михаиле Кузнецове, к сожалению, вспоминают еще реже.

«Во имя жизни», с одной стороны, чисто советская послевоенная продукция с настойчивым акцентом на догмах того времени, с бесконечными портретами вождя всех времен и народов любимого товарища Сталина, с признанием на собраниях его мудрости, силы и прочих несметных достоинств. С идеальным

героем, который ни разу, ни в чем не отступит от главной цели, посвятив себя служению науки. Этакий запрограммированный эталон советского человека, ученого-медика Владимира Петрова. Играл его массивный, рано располневший, с лицом «человека из народных глубин» Виктор Хохряков, как бы добродушный увалень, в котором до поры до времени никто не подозревает присущей ему духовной красоты. Но… сценарий «Во имя жизни» был написан классиком отечественной кинодраматургии Евгением Габриловичем вместе с режиссером Иосифом Хейфицем. Оба эти художника даже в мрачнейшие годы идеологического прессинга и гонений на все, что отклонялось от линии партии, продолжали искать любую возможность говорить о человеке – таком, каков он есть на самом деле, о тех простых людях, которые живут рядом с нами, мучаются, радуются, любят, ненавидят, теряют близких, грешат, страдают в укорах совести, мечтают и больно ударяются о реалии. Драматург и режиссер были наделены, как говорили в старину, неким нравственным гостеприимством, они не спешили осуждать, отвергать, записывать в изгои. Они предлагали прежде всего понять человека. А если и отвергали, случалось и так, то за пошлость, цинизм, эгоистический холод души.

В их картине герой Кузнецова – один из трех молодых ученых-экспериментаторов, друзей еще по довоенным годам. Они прошли войну и вернулись в мирную жизнь, в любимую науку. Заняты глобальными поисками средств исцеления в области нейрохирургии. Задача поставлена сложнейшая: реанимация пораженных нервных узлов, что способно восстановить двигательные функции пораженных органов. Но опыты проходят впустую, гибнут подопытные животные. Кажется, исчерпано все… Первым покидает вахту умный, сдержанный, суховатый Александр Рождественский (Олег Жаков). Не просто покидает, а едет в Соединенные Штаты (в то время враг № 1 нашей страны) по приглашению тамошних коллег, а это приравнивалось почти к измене Родине.

Вскоре дает сбой терпение Алексея Колесова. Милый, добрый, всегда стремящийся избежать любых конфликтов, он хочет просто покоя, нормального рабочего дня, хочет вовремя возвращаться домой к молодой жене. И очень не хочет мятежа, бури, разрыва с другом Володей Петровым, который, несмотря ни на что, идет до конца. Кузнецов очень точно передал это нарастающее смятение в душе Колесова, тщетные поиски компромисса. Он не уходит от слабости своего героя, но не судит его: не всем ведь дано быть сильными! И не всем дано совершать подвиги! Подвиги совершают единицы. Иначе и сам подвиг

обесценился бы. Колесов без слов заставляет с этим согласиться, и на этом фоне моральный ригоризм Петрова выглядит достаточно наивно – мягко говоря… Колесову постоянно стыдно перед этим упитанным подвижником, но в какой-то момент он делает свой выбор и уходит из лаборатории, по-прежнему укоряя себя, испытывая боль. Тем не менее уходит, желая простого человеческого счастья. Разумеется, потом, когда Петров найдет решение и вылечит маленькую девочку, Колесов и Рождественский раскаются: не будь такого финала, картина наверняка бы не вышла на экран. Такова была дань времени.

Но по главному счету, и это особенно заметно сегодня, вместе с Габриловичем и Хейфецем Михаил Кузнецов негромко, достойно предложил определенный вариант жизненного пути Алексея Колесова, тоже имеющий право на существование. Живые детали, тонкие нюансы во взаимоотношениях с друзьями, с женой, короткие эмоциональные выплески – все вместе создает в общем необычный для кинематографа второй половины 40-х годов XX века образ человека, пришедшего с войны, ищущего покоя, неторопливого, мирного течения будней. Актер заговорил о праве человека жить в согласии с самим собой.

Юлия Райзмана и Иосифа Хейфеца Михаил Кузнецов называл «своими режиссерами». Они стали для него «своими», работая с актерами в манере, близкой школе Станиславского, которую Кузнецов на протяжении всего своего пути ценил превыше всего. Хотя ему выпало счастье работать с гениальным Сергеем Эйзенштейном.

Но отступим во времени. Вернемся в военные годы, в эвакуацию, в Алма-Ату, где великий Эйзенштейн приступал к съемкам «Ивана Грозного».

На Михаила Кузнецова Эйзенштейн обратил внимание еще в Москве, когда актер снимался в «Машеньке». Подошел к актеру во дворе «Мосфильма», познакомился. Видимо, внешность Кузнецова заинтересовала режиссера. Видимо, запомнил его. И в Алма-Ате пригласил на роль Федора Басманова.

Актерский состав в «Иване Грозном» был уникален: Николай Черкасов – Грозный, Серафима Бирман – Ефросинья Старицкая, князь Курбский – Михаил Названов, Малюта Скуратов – Михаил Жаров, снимались Павел Масальский, Андрей Абрикосов. Даже в эпизодах появились классик отечественного кино режиссер Всеволод Пудовкин и знаменитый бас Большого театра Михаил Михайлов.

Федька Басманов – Кузнецов в двух сериях фильма играл чудовищную эволюцию того, кто сжигает в себе все человеческое. Поначалу это юный, чистый красавец, почти отрок, который с

откровенным обожанием глядит на царя. Вот он – его герой, его идеал, его божество. И он молитвенно подымает на Ивана прекрасные синие очи. Но уже в этом абсолютном обожании, в самой его неуемности, подчеркнутой, порой аффектированной, постепенно начинала прорываться фальшивая нота. Очень короткая, мгновенно мелькнувшая, она, как бы сразу исчезая, запоминалась, оставалась неразгаданной, внедряясь в сознание.

Из записей Сергея Эйзенштейна: «Завтра я пошлю Мишу Кузнецова изучать глаза барса для роли Федьки Басманова.

Серые глаза Кузнецова для этого годятся.

Ему нужно поймать взгляд!

Взгляд барса. Тело барса. Прыжок барса. Барс, впивающийся в свою жертву».

И еще из записей режиссера: «Он (Михаил Кузнецов. – *Э.Л.*) похож на боттичеллневского Джулиано Медичи…»

На эскизах Эйзенштейна к «Ивану Грозному» режиссер всюду четко прорисовывал огромные, широко распахнутые глаза Федьки Басманова-Кузнецова. Наброски Эйзенштейна – суть его размышлений о фильме с карандашом в руках. Мысль фиксировалась в изображении. По мысли режиссера, в Басманове должен был звучать мотив «голубиности» – пусть окровавленный.

Во второй серии Федор Басманов явится страшным убийцей, всаживающим нож по приказу царя-батюшки в грудь собственного отца и не испытывающего при этом ни малейшей жалости, ни укоров совести, ни тени муки. Это и есть подлинное существо Федьки, его бушующие темные инстинкты, разбуженные царем, до поры до времени затаившиеся, спавшие и наконец выплеснувшиеся мутной, жуткой волной. Он – одна из самых чудовищных фигур в окружении царя, он и его отец говорят Ивану, что любимую жену царя Анастасию отравили бояре, как бы тайно направляя мысль Ивана на новые убийства. Именно Федька Басманов заманивает в смертельную ловушку недалекого князя Владимира Старицкого, которого властная матушка Ефросинья хочет посадить на престол, убрав Ивана Васильевича. А какова при этом безмерная радость Басманова-младшего! В эти минуты он вровень с самим царем – так ему кажется, и это верх счастья. Он выше всех, может быть и самого Ивана! Все это в танце Федьки под безумные крики царя: «Жги!.. Жги!..» Пляшет он в женском платье – еще один страшный порок, смертный грех воочию явлен тем, кто впитал самые страшные меты времени.

«В сцене пира Кузнецову удалось создать потрясающий эффект, – писал Ростислав Юренев. – Федька Басманов, ряженый девкой, пляшет и поет. Внезапно он срывает размалеванную личину, и на зрителя в упор смотрят его глаза – прекрасные и

жестокие. В них такая темная страсть, такое упоение дикой пляской и коварной борьбой, что гибель Старицкого становится несомненной».

Талантливая работа Кузнецова в «Иване Грозном» вошла в историю кино. Но сам актер отнюдь не праздновал победу. Много лет спустя он коротко и выразительно сформулировал свой взгляд на роль Федьки Басманова: «В «Иване Грозном» я был ведомым».

А подробно поведал об этом Павел Кадочников, знаменитый коллега и друг Кузнецова. Молчал несколько десятилетий, и только после смерти Михаила Артемьевича, в некрологе, окрашенном болью не только из-за смерти друга, но и обидой за талант его, далеко не во всем реализованный, за его профессиональную судьбу, написал о том, как складывались отношения Эйзенштейна и Михаила Кузнецова. Позволю себе привести довольно пространную цитату из этого некролога: «Я только что закончил Ленинградский театральный институт и работал в театре, который назывался «Новый ТЮЗ». Им руководил Б.В. Зон, человек, необычайно влюбленный в МХАТ и его систему. Каждую неделю он уезжал в Москву, к Станиславскому, присутствовал на его занятиях и привозил оттуда еще не напечатанные рукописные страницы «Работы актера над собой» и уйму новых впечатлений. С каким нетерпением ждали мы рассказы Бориса Вольфовича об уроках Станиславского и его учениках! Как-то Зон сказал об одном, особенно понравившемся ему студенте: «Удивительно красивый молодой человек и удивительно достоверный». Этим молодым человеком был Михаил Кузнецов. Было это полвека назад.

Потом мы познакомились, подружились, но виделись редко – он жил в Москве, а я в Ленинграде. Неразрывной, поистине братской нашу дружбу сделала совместная работа у Эйзенштейна в «Иване Грозном». Там я ближе узнал его как артиста: его блестящую мхатовскую школу, удивительную пластичность, неуемную любовь к искусству. Это незабываемое время. Работать с Эйзенштейном было чрезвычайно интересно; наверное, то же, что мы все тогда ощущали: путешественники, открывающие новые земли. Но вот странно: у меня с мастером контакт был абсолютный, а Кузнецов, который играл Федора Басманова, с ним почти никогда не соглашался. Он делал все, что говорил режиссер, репетировал, я бы сказал, с ожесточением и страстью, но внутренне постоянно сопротивлялся методу Эйзенштейна и спорил с ним, невзирая на авторитет великого художника.

Помню такой эпизод. Снимали крупный план. Эйзенштейн сказал: «Из левого нижнего угла кадра твоя голова переходит в

правый верхний угол – это ты открываешь низкую сводчатую дверь и, входя, распрямляешься. Что бы нам такое придумать, чтобы тебе было полегче? Выпад делать умеешь? Вот и прекрасно! Сделаешь выпад на левую ногу, а потом переместишься на правую». Кузнецов был возмущен, будто его лично оскорбили, он почти кричал: «Человека нельзя разрезать пополам, и чтобы одна его часть жила, а другая служила каким-то подсобным механизмом! Я этого не понимаю».

До конца своих дней он не смирился с кинематографической спецификой, расчленяющей актера. И в этом был он весь, с его изумительно чистым представлением о прекрасном. Он бывал «неудобным», острым в суждениях, бывал резок и откровенен, если ему что-то не нравилось, но как он любил людей! Потому и играл хорошо, что любил».

В этом, штрихами набросанном портрете Михаила Кузнецова проступает одна любопытная подробность. В реальной жизни актер был очень далек от своих покладистых, неконфликтных персонажей, которых прекрасно играл на экране, того же Алексея Колесникова. Вероятно, в этом можно найти ответ, почему актерский путь Кузнецова, начавшись столь ярко, заметно, в работе с лучшими режиссерами того времени, сложился потом далеко не так, как ожидалось.

Актер, пожалуй, самая профессионально зависимая в кино профессия. В первую очередь, от режиссера, хотя в наши дни все больше и больше уже от продюсера: отечественные киноориентиры сегодня откровенно устремлены на американское кинопроизводство, в котором продюсер – центральная фигура…

Михаил Артемьевич Кузнецов позволял себе роскошь не просто иметь самостоятельное мнение в решении своих ролей, но и отстаивать его, что редко способствует установлению добрых, дружеских отношений с режиссерами, особенно на съемочной площадке. К тому же еще на старте Кузнецов был избалован общением с режиссерами, которых недаром называли «актерскими», умевшими великолепно контактировать с артистами – Райзманом, Хейфицем. Нельзя забывать, что в послевоенные годы и в начале 50-х, практически до смерти Сталина, в Советском Союзе снималось всего пять-шесть картин в год. И каждая роль для актера была на вес золота. Кузнецов был вынужден хотя бы отчасти принимать узаконенные правила игры. Приходилось сниматься в бесцветных ролях мужественных командиров, скромных учителей и прочих давным-давно забытых персонажей, как давным-давно забыты фильмы, в которых они появлялись на экран. Тогда это называлось «играет простых советских людей», чья жизнь вся, без остатка, посвящалась

строительству царства социализма. Плоская, унылая драматургия, целиком построенная на борьбе хорошего с лучшим. Роли, в основе которых тезисы, исполненные декларативного пафоса. Отсутствие эмоций авторы восполняли проверенной идеологической конструкцией. Так были сняты картины «Щедрое лето», «Калиновая роща» по пьесе одного из главных маршалов советской драматургии Александра Корнейчука, снимавшиеся на Киевской киностудии имени Довженко.

Официозная критика, рьяно поддерживавшая именно такое, творчески бесплодное, унизительное для талантливых художников искусство, в частности кино, заставляла их работать против собственной воли. Любопытна, на мой взгляд, цитата из статьи того времени, характеризующая работу Михаила Кузнецова в подобных лентах: «…бухгалтер Середа в «Щедром сердце», Ветровой в «Калиновой роще» и многие другие герои, как принято говорить, положительные. Всем им свойственны все те душевные качества, что привлекали нас в Алеше (Алеше Соловьеве. – *Э.Л.*), но они умнее, мудрее, сильнее ленинградского таксиста». Этот текст взят из сборника «Актеры советского кино», вышедшего в издательстве «Искусство» в 1966 году! Михаил Кузнецов не мог не тосковать, читая подобные комплиментарные опусы. Но, наверное, главным образом тоска его рождалась при воспоминаниях о прошлом, когда он знал радость и муку общения с Эйзенштейном, чувство творческого единения с Райзманом, Хейфицем. Когда жизнь на съемочной площадке была смыслом его дней.

Но вот короткий просвет. Это 1950 год. Известный, самобытный режиссер Игорь Савченко начинает снимать картину «Тарас Шевченко». Михаил Кузнецов утвержден на роль солдата Скобелева. Роль второго плана, но одна из самых существенных на пути украинского поэта, каким видел его Игорь Савченко. И увидел Кузнецов.

С годами в актере все больше проступало искреннее тяготение, его близость к фольклору. Позже он сыграет Солдата в фильме-сказке «Марья-искусница» в постановке замечательного режиссера Александра Роу, снятой по пьесе гениального драматурга-сказочника Евгения Шварца. В чистом виде это единственная фольклорная роль Кузнецова. Добрый человек, отставной солдат и медвежатам поможет, и страшного Водокрута одолеет, и в подводном царстве не оплошает. И все время этот далеко уже не юный, крепкий, ясноглазый мужик стремится кому-то помочь. Помогает. Делится. Отстаивает добро…

Человеческая природа Кузнецова и творческое его начало откликались на чувство ответственности в его героях. В роли

Скобелева он вступал в неравную, непримиримую борьбу с законами зла и насилия.

Солдат Скобелев – фигура реальная. В своем «Дневнике» Тарас Шевченко называет Скобелева «певуньей-птицей». Они встретились во время ссылки поэта в Новопетровский форт, в степи на границе с Казахстаном. Там Шевченко отбывал солдатскую службу, по сути, ссылку за свои вольнолюбивые стихи. Пустынные земли близ Оренбурга. Затерянная, выжженная солнцем земля. Зыбучие пески. Где-то уныло бредет караван верблюдов. Жара. Измученные муштрой солдатские лица. Душная, тесная казарма. Здесь, по контрасту с чужим, враждебным миром звучит песня солдата Скобелева на слова солдата Тараса Шевченко. Песня не взрывает мрак тягостной этой жизни. Но напоминает о другой жизни, возможно нереальной, но что есть для поэта реальность? Его творения. А Скобелев поет и улыбается, в его грустной улыбке свет, тепло, уход в мечту… которая никогда не сбудется.

Лирико-эпическая интонация, доминировавшая в кинематографе Игоря Савченко, была родной для Кузнецова. Вся история Скобелева – его страстное, неодолимое стремление к свободе. Он этим живет, в глубине души понимая, что оно изначально обречено. «А что, дядьку, слыхали вы, чтобы на свете были веселые солдаты?» – спрашивает Скобелев Шевченко, рассказывая о себе. Вопрос его, естественно, риторический: Скобелев отлично сознает, что нет и не может быть на этой земле счастливых солдат. В его глазах, в глубине, – тоска и отсвет иронии, обращенной к самому себе. Он заключает свой рассказ: «Наверное, не слыхали? Убегу… тут только ящерицы могут жить… а я человек. – И шепотом: – Я убегу».

Он умолкает. Взгляд убегает, улетает в неведомую даль, где, может быть, и живут вольные люди, и среди них он обретет свободу.

В годы усердно внедряемого и воспеваемого советского коллективизма как единственно достойного, правильного способа существования, Михаил Кузнецов играл бунтаря-одиночку, чей бунт был прекрасен и безнадежен. Скобелев презирал покорность, рабство, и ничто не могло заставить его изменить себе и склонить голову.

«А ведь ты, неверно о себе думаешь, – говорил Эйзенштейн молодому Михаилу Кузнецову. – Ты считаешь, что ты бытовой актер, а ты актер романтический». Роль Скобелева – поклон мастеру.

Скобелев погибал – иного финала для него быть не могло. Не стерпев унижения, постоянных издевательств, он бил по лицу

офицера. За что был наказан – должен был пройти сквозь строй шпицрутенов, а это означало верную смерть. Но даже в эти минуты Скобелев, умирая, думает не о себе – о взрывном, непримиримом Шевченко, способном попытаться помочь ему, рискуя своей жизнью. Все это жило в огромных страдальческих глазах солдата, уходившего в смерть.

Ролью Скобелева Михаил Кузнецов заявил кинорежиссерам, кинодраматургам о том, как ему близки трагические характеры. Картина «Тарас Шевченко» вышла на экран в 1951 году. Критики хвалили Кузнецова, Кузнецовым восхищались. Но это ровно ничего не изменило в его творческой судьбе.

В новых ролях распрямленность человеческих отношений, высокое мужество, открытость, чистота – то, что покоряло в Скобелеве, стало тиражироваться в официозном, бесцветном кинематографе.

Однажды на встрече со зрителями Михаила Артемьевича Кузнецова спросили о его творческих планах. «Планы? – изумился актер. – Их у меня нет. В драматическом театре я не работаю. Куда меня пригласят – туда и пойду». И шел.

Хотя не следует думать, что на этом пути у Кузнецова не было ролей, в той или иной степени для него желанных. В 50-е годы он прочно обосновался на Киевской киностудии имени Довженко, где к Кузнецову относились с пиететом. Он это чувствовал, знал, ценил. И потому мог позволить себе настоять на собственной трактовке роли, что обычно вызывает у режиссеров как минимум недовольство. Как максимум – снятие с роли, для кого-то запрет сниматься на этой студии, как произошло на «Мосфильме» с Олегом Борисовым, осмелившимся возражать режиссеру Зархи во время съемок картины «Двадцать шесть дней из жизни Достоевского». Словом, в Киеве Кузнецов мог отчасти выбирать для себя сценарии и роли.

1954 год принес Кузнецову роль капитана Высотина в картине «Командир корабля», снятой режиссером Владимиром Брауном. Брауна по праву можно назвать «режиссером-маринистом» по аналогии с живописцами: практически всю жизнь он снимал фильмы о море и моряках. Об этом и «Командир корабля».

Главные персонажи этой морской «производственной драмы», популярной в советское время, командовали военными кораблями. Все было расставлено, как на шахматной доске в начале игры: вот черные, а вот белые… Белый король – Высотин, черный – его давний соперник и бывший однокашник Игорь Светов, которого играл обаятельный красавец, потомственный актер Художественного театра Анатолий Вербицкий. В картине

Брауна все строилось на прямолинейном противостоянии: умный, справедливый, заботливый и чуткий «отец своим солдатам», то бишь матросам, Высотин и властный, уверенный в себе, никому не внимающий и думающий только о том, чтобы всюду быть первым, Светов. Для того чтобы зрители вдруг не поддались обаянию Анатолия Вербицкого и окончательно приняли сторону благородного Высотина, оказывалось, что в свое время, когда оба будущих командира еще учились в «мореходке» в Ленинграде, они влюбились в одну девушку, дочь адмирала по имени Татьяна, которая предпочла Светова. Теперь, после долгой разлуки, Высотин попадает в дом Татьяны и Игоря. Понимает, что его чувство к Татьяне не прошло. К тому же она не слишком счастлива с безмерно самовлюбленным супругом. По мере развития сюжета вводится осторожный намек, что и скромнице Татьяне не безразличен бывший поклонник. Но, как и ее пушкинская тезка, она остается с мужем, полагая, что не вправе уйти от него после того, как он потерпел оглушительное поражение в соревновании с Высотиным, лишившись звания «Лучшего командира».

Персонажи верно и неуклонно служили примитивному авторскому замыслу. Играть, по сути, было нечего. Михаил Кузнецов не в первый и, увы, далеко не в последний раз оказывался в подобном положении, впрочем, как и многие его коллеги. На экране видно, как напряжен актер в поисках малейшей возможности уйти от однообразной и назойливой положительности Высотина. Всячески старается, чтобы все в этом человеке было естественно, просто, по возможности достоверно. Стремится принести в картину все, что смог заимствовать из реалий. Он как бы обходится «без грима» – изображение приближено и почти слито с действительностью, из чего возникало некоторое доверие к герою Кузнецова.

Ходячий кодекс нравственности и исполнения всех положений военно-морского устава у Кузнецова-Высотина несколько оживал. Кузнецов искал какие-то внесюжетные возможности в отсвете первой и самой сильной любви командира к Татьяне, давая понять, как много значит для него эта женщина, из-за которой он прощал зарвавшегося ее мужа. В свое время Михаил Артемьевич пережил бурный, страстный роман с одной из самых красивых и знаменитых в 50–60-е годы советских актрис Аллой Ларионовой. Но Кузнецов не решился оставить ради нее жену и дочь. Любящие расстались. Возможно, воспоминания об этой драме, возвратившись в памяти, помогали актеру во время съемок «Командира корабля», он как бы неосознанно решал взаимоотношения Высотина и Татьяны Световой. Разумеется, это

только предположение. Во всяком случае, одиночество и несчастная любовь работали на связь Высотина со зрительным залом. К тому же Кузнецов мягко, ненавязчиво проносил сквозь фильм тему служения его героя той личной правде, которую он однажды определил для себя и от которой не отступит. И это по-своему придавало образу славного капитана безусловное обаяние, дописывая сценарий.

Роль Высотина отчасти стала прологом к одной из самых значительных во второй половине его пути ролей – Фоме Лукашу в картине «Тайное голосование». Но это произойдет в 1981 году. Актеру еще предстоит сыграть помора Федора Веригина в фильме «Студеное море», крепкого, сильного северянина, прочно стоящего на земле, сохранившего корневую связь с родной природой и свою любовь к морю. Отречься от этого – для него как отречься от самого себя, оскорбить, унизить свою гордость. Федор Веригин в общем раскладе был героем вроде бы второстепенным, но Кузнецов придал ему мощь, нерушимую цельность, еще раз возвращаясь к фольклорным образам. Отсюда шло мерное, уверенное дыхание Федора Веригина, мудрая его властность. Было что-то древнее, изначальное в этом человеке, к которому не пристает все мелкое, внешнее, сиюминутное.

Как у всякого актера, у Кузнецова были любимые роли – не так велик их список. В нем числился матрос Чижик из одноименного фильма, поставленного тем же маринистом Владимиром Брауном. Роль эта по-своему ознаменовала переход Кузнецова на возрастные роли, что актера, в общем, не очень уже смущало, хотя вполне мог еще играть героев. Матрос Чижик лег на сердце – Кузнецов сразу приник к нему душой.

Участие его в картине несколько сместило изначальные акценты в сценарии, написанном по прозе русского писателя Константина Станюковича. У Станюковича старый матрос Чижик был верной «нянькой» сына своего командира, барчонка, которого он искренне полюбил. И постепенно почти заменил ему родных. Отец все время на корабле. Мать – недобрая, эгоистичная, грубая, не обращающая внимания на собственного ребенка. Кузнецов предложил иное решение. Центр тяжести был перенесен на пожилого матроса, который уже не в силах нести службу на корабле и переходит в денщики к своему командиру, тот приставляет Чижика к своему одинокому сынишке Шурику, который открывает в немолодом служаке такого же одинокое существо. У актера Чижик стал умнее, тоньше, значительнее, и потому его присутствие в барском доме многое меняет не только для маленького Шурика, но и для его родных.

Как многие герои Кузнецова, Чижик – хранитель правды.

Простой, безыскусной, но вместе с тем требовательной, само его присутствие того вольно или невольно требует. И еще он очень внимателен к чужой жизни, бескорыстно пытаясь сделать ее добрее. Он сразу ощущает, как нуждается в доброте и тепле заброшенный всеми Шурик, в том, чем богат этот старый матрос. Но мальчик не просто принимает любовь, ласку Чижика: он начинает видеть мир таким, каким прежде его не знал, через новую для него призму. Он еще очень мал, и такие повороты в его возрасте даются легко, ненавязчиво, надолго оставаясь в детском сознании. У Станюковича и в первых вариантах сценария мальчик больше всего искал у своей «няньки» защиты. На экране маленький человек более всего учится у старого матроса жить по законам любви и сострадания.

В фильме сложился согласный дуэт – Михаил Кузнецов и пятилетний исполнитель роли Шурика, который целиком доверился старшему другу. Режиссеры любят повторять, что органичнее всех ведут себя на съемочной площадке дети и собаки. Вероятно, все-таки нужна оговорка. Ребенок будет естествен в «предлагаемых обстоятельствах» только в том случае, если он абсолютно поверил в подлинность происходящего, в том числе, что окружающие его дяди и тети на самом деле те, кого они сейчас изображают. Особенно те, с кем он напрямую общается. Вот так маленький актер верил своей «няньке», какой, кстати, Михаил Артемьевич часто бывал для мальчика на съемочной площадке. Он утешал своего партнера, когда тот путался в тексте, забывая какие-то слова, и плакал от беспомощности. Кузнецов не отходил от него, что-то нашептывал, мягко подсказывал, как вести себя в сложных для восприятия ребенка ситуациях. Иными словами, лепил роль, нисколько при том не угнетая мальчика.

По воспоминаниям очевидцев, в этом фильме Кузнецов, как никогда активно, вмешивался в съемочный процесс, часто подменяя режиссера собственными решениями, и не только в отношении своего героя. Очевидно, чувствовал – роль Чижика его долгожданный бенефис. Впервые за много лет он наконец дождался такого материала, в котором мог не просто реализовать свой талант, накопленный опыт, но и обиду, тоску по возможности не довольствоваться засахаренными эрзацами из потока средней и плохой кинодраматургии, а до конца объединиться с героем. Кажется, в «Матросе Чижике» Кузнецов отчасти писал свой портрет.

Михаилу Артемьевичу было тогда всего тридцать семь лет. Он был по-прежнему хорош собой. Начинал благородно седеть. Светились синие глаза. Поражала стать… Казалось, играть ему и

играть героев-любовников. А он всей душой увлекся историей немолодого матроса. Наверное, резонировало мучившее его одиночество, а рядом с ребенком-партнером жизнь вроде бы снова обретала смысл. Но подобные подарки судьбы получал он очень и очень редко.

Хотя волна народной любви вновь накрыла актера, когда на экран вышла картина Киевской киностудии имени Довженко «Без вести пропавший», сентиментальная, переслаженная повесть о человеке, который во время войны попал в плен и только через много лет вернулся на родину, усталый, перепаханный всем пережитым, в какой-то момент почти простившийся с мечтой о возвращении домой. Бывший солдат Алексей Северин (так звали героя фильма) как бы заново видит мир своего далекого прошлого.

Кузнецов не боролся с, мягко говоря, наивной драматургией, хотя играть ему, в общем, было нечего. Он изначально знал на что идет, давая согласие сниматься. Принял правила игры, предложенный сценарий. Смирился, не стал ждать достойного сценария, роли. Понимал, что для этого нет никаких гарантий. Не стал протестовать… Но так жили почти все его коллеги, особенно те, кто был занят только в кинематографе и не играл в театре, что давало пусть небольшую, но все-таки свободу выбора в кино. Давало возможность встречи с классикой, пьесами талантливых современных драматургов – играли в те годы Розова, Володина, самые смелые ставили Вампилова, зарубежных авторов: Миллера, Олби, Теннесси Уильямса, Пинтера.

Наверное, Михаил Артемьевич уже запретил себе мечтать, тем более в Киеве. Тамошняя киностудия была одной из самых консервативных и бесцветных в нашей стране. Быть может, мои слова прозвучат парадоксально, но, мне кажется, именно печальное и трезвое осознание собственной ситуации, зависимости от киностудии имени Довженко, неожиданно укрупнило однопланово и скучно выписанный в сценарии характер Алексея Северина. Горечь, царившая в душе Кузнецова, сыграла свою службу, привнеся некий психологический подтекст в облик героя. В Северине все время ощущалось напряжение, внутренняя борьба человека с самим собой, стремление постоянно быть начеку: такова его дань прошлому, где Северина повсюду подстерегала опасность. Он еще до конца не отделил себя от тех лет и той боли. И нескоро отделит.

У Северина почти всегда лицо сумрачное и замкнутое. Прямой, ясный взгляд таил тоску. С одной стороны, он все еще живет по инерции, так, как долгие годы жил за рубежом, бесправный, выброшенный на обочину. С другой – тем более

радовала его редкая, внезапная улыбка, которая обычно сразу гасла.

Было бы слишком смело и достаточно безосновательно утверждать, что боль и печаль Алексея Северина соприкоснулись в вполне заурядной киевской ленте с некими высшими тайнами бытия. Чего не было, того не было и быть не могло.

И все же актер сумел несколько поднять посредственный уровень сценария, режиссуры, поднявшись над ним. Он неосознанно поделился со зрителями тем, что мучило его и не обещало счастливого исхода, по крайней мере, в ближайшее время. И Кузнецов зрителей завоевал, дав камертон всему фильму.

На Киностудии имени Довженко Кузнецов несколько лет работал с режиссером Виктором Ивченко, в те годы одним из ведущих украинских кинорежиссеров. Большой резонанс имела картина Ивченко «Чрезвычайное происшествие» («Ч.П.»). Это был своего рода советский боевик, как сказали бы в наши дни, история танкера, захваченного чанкайшистами. Этот факт имел место в действительности. Волей авторов сценария реальная история была подчинена законам советской идеологии, рупором ее стал замполит (поясняю для молодых читателей – заместитель командира по политической части, нынче это уже архаика) Коваленко в исполнении Михаила Кузнецова.

Главным героем фильма был смелый, смекалистый, отчаянный матрос Виктор Райский, которого играл молодой, красивый, стремительный Вячеслав Тихонов, невольно оттеснив в сторону остальных персонажей. Кстати, у Райского был реальный прототип, матрос того самого захваченного танкера, типичный одессит, с которым Тихонов встречался перед началом съемок. Их общение многое подсказало актеру и дало ему некую опору в поиске характера Райского. Райский стал одной из первых ступенек на пути Тихонова к всенародной славе.

Удел Кузнецова в этой картине был куда как скромнее и сложнее. Замполит Коваленко все время декларирует идею о том, что «Родина помнит, Родина знает» о своих сыновьях, томящихся в плену, и никогда не оставит в беде своих граждан, придет на помощь и т. д. и т. п. Но Родина спешила не торопясь, предоставляя Виктору Райскому искать пути к освобождению и возвращению домой. В это время замполит Коваленко общался с контрразведчиком из враждебного лагеря по имени Фан. При этом Коваленко отделен от своей команды и практически почти ничего о ней не знает, как и не знает о том, делается ли на самом деле что-то реальное, чтобы вызволить людей из плена.

Снова играть было нечего… Кузнецов не боялся все время

выглядеть бесконечно усталым и пытающимся держаться на должном уровне, как бы ему ни было трудно. Возможно, сказывалось его собственное душевное состояние на то время. Актер всю жизнь терпеть не мог декламационный пафос, к чему откровенно подталкивала роль замполита. Кузнецов сопротивлялся как мог. Нашел новую для себя интонацию: осторожно ронял слова, будто все время ищет их и наконец, после долгого размышления, находит. Почти никакой мимики. Все его встречи с Фаном происходят в кабинете, где противники сидят друг против друга. Не вставая, даже ни разу не прогулявшись по комнате. Только текст и глаза в глаза…

При таком минимуме возможностей Кузнецов смог сделать Коваленко умнее Фана. Мудрее и осмотрительнее. Он знает, что любое его слово может оказаться роковым и для него, и для всей команды танкера. Он напряженно вслушивается в каждую реплику Фана, фильтрует, оценивает ее и только потом лаконично, сдержанно ему отвечает. Придирчивый взгляд противника все время ищет малейшую слабость у Коваленко. Но не находит. Идет игра на выживание, и в ней Коваленко постепенно становится ведущим. В принципе работа в «Чрезвычайном происшествии» стала одной из очередных работ Кузнецова, не принеся ему особой радости.

Но, судя по дальнейшему ходу событий, актер полюбился Виктору Ивченко. Свой следующий фильм «Серебряный тренер» он поставил с расчетом на него. Немало в этом решении значило и то, что Михаил Артемьевич в то время был очень популярен у зрителей. Как и умение Кузнецова внести живую ноту в характер своего героя.

Сценарий «Серебряного тренера» был еще более идеологизирован и пафосен, нежели «Ч.П.», рассказывая о том, как известный тренер по спортивной гимнастике Антон Лутенко, профессионал высокого класса, известный, благополучный, давно живущий за рубежом, все-таки возвращается в свой родной город Львов, поняв, как высоки нравственные критерии в советском спорте, особенно в сравнении с низменными, корыстными западными коллегами…

Попутно в сценарии присутствовал мотив поиска Лутенко когда-то оставленной им дочери, на чем и сделал акцент Кузнецов. Он по-своему сместил смысловую устремленность авторов. Главным для него стало одиночество человека, все еще не теряющего надежды прорваться к близким душам. В данном случае – восстановить родственные связи с дочкой.

В «Серебряном тренере» у актера были минимальные возможности «досказать» нечто новое в образе Лутенко. Он это

понимал, играя прежде всего тоску, позже тревогу, связанную с родным человеком, ощущение надвигающейся старости, страх перед тем, что скоро он окажется никому не нужным.

Между тем шло время, предлагая в работе повторы, на которые он порой старался махнуть рукой. Иногда стремился разрушить клише душевной взволнованностью, искренней потребностью его героев взглянуть внутрь, в глубь себя, что не всегда удавалось. Продолжалась экранная серия его сугубо положительных героев – благородных учителей, честных бухгалтеров и т. п. В долгих перерывах между серьезными, интересными работами, когда актеру удавалось сказать что-то свое, личное, Кузнецов переиграл немало необязательных, дежурных ролей. Ненужных – да простится мне эта горькая фраза… Но такова судьба многих актеров. Лишь мало кому дано постоянное право выбора, отказа от роли, настойчивого ожидания желанной работы.

А предложения от режиссеров поступали к Михаилу Артемьевичу все реже и реже. Устав, вероятно, от унылого сотрудничества с Киностудией имени Довженко, он покидает Киев. Однако Москва не встретила его с распростертыми объятиями и десятками сценариев.

Шли 70-е годы. Время глухого застоя. Отечественный кинематограф словно раздваивается. Снимают Тарковский, Шукшин, Герман, Кончаловский, Шепитько, Иоселиани, Панфилов, покоряет блистательными кинематографическими откровениями Никита Михалков. Появляются социально острые картины Вадима Абдрашитова. Экспериментирует Сергей Соловьев. Новое кино требует новых лиц. На экране Чурикова, Янковский, Солоницын, Олег Борисов, Неелова, Демидова, Филатов, список можно продолжать и продолжать. На долю ровесников Михаила Кузнецова выпадает работа в картинах иного эстетического уровня. Это поток, картины выходят на экран, очень скоро исчезают, большинство – навсегда. Некоторые из этого потока спустя годы будут показаны на телевидении, кстати, нередко окажутся куда интереснее и профессионально сделанными, чем картины начала нового века.

Хотя вряд ли в это число попадет, например, картина «Юлька» с участием Кузнецова, где он играл роль второго плана. Или навсегда забытые «Алые погоны», телевизионная экранизация такой же забытой повести Бориса Изюмского. Причем Кузнецов играет в обеих картинах роли второго плана.

В несколько более выгодной ситуации он оказался на съемочной площадке фильмов «Юнга Северного флота» и «Повторная свадьба», но и эти роли вряд ли удовлетворяли его.

Его спасала любовь «к перемещению мест». Он начал ездить по стране. Встречаясь со зрителями. Это было возможностью заработать какие-то небольшие деньги в отсутствие нормальной профессиональной жизни в кинематографе. Поездки, встречи, общение с залом давали ощущение востребованности, пусть в новом качестве. Забайкалье. Кавказ. Таджикистан.

Сибирь. Средняя полоса России. Казахстан. Воронеж. Ростов-на-Дону. Благовещенск. Камчатка. Военные городки. Поселки, где жили военные моряки…

Из воспоминаний Павла Кадочникова: «Как он (Кузнецов. – *Э.Л.*) рвался встречаться с людьми, хотел много ездить – это было не только профессиональной потребностью большого артиста, но и жизненной необходимостью большого человека, вечно искавшего что-то новое».

На этих встречах Кузнецов рассказывает о людях кино: «Самое серьезное влияние оказали на меня Сергей Эйзенштейн, Николай Черкасов, Игорь Савченко, Амвросий Бучма, Андрей Абрикосов…» Читает стихи очень любимого им поэта Константина Ваншенкина. Читает и свои рассказы. Дневниковые записи. Зафиксированные им на бумаге какие-то забавные уличные сценки. Поет. Аккомпанирует ему один из лучших профессионалов Давид Ашкенази. И постоянно стремится к единению с залом. Слегка заигрывает: «Мне удаются роли простых людей. Я люблю их! Ведь сам вырос в деревне, работал токарем на заводе…»

Как правило, на эти встречи откликались местные журналисты, подчеркивая сдержанность Кузнецова, его скупые, лаконичные краски даже в исполнении лирической поэзии. Писали: «Ничего личного! Все просто, искренне…»

Но, конечно, он тосковал о кино, о съемочной площадке. Иногда он снимался – у молодого, одаренного режиссера Валерия Ахадова в картине «Семья Гауровых». Но были это крохи, которые не утешали, не умаляли боль и жажду большой, интересной роли.

Ситуация бесконечно повторяющаяся и повторяющаяся, наверное, от истоков кино. Но, когда вглядываешься, следишь за некой конкретной жизненной историей талантливого артиста, всякий раз испытываешь боль, негодование, обиду за не свершенное им. За упущенные возможности. За страдания того, для кого его профессия, как ни для кого другого, способ существования – во всем. И дело не только в его материальном благополучии, хотя в немалой степени и в этом.

Как известно, лишь немногим советским актерам удавалось обеспечить для себя в старости какой-то материальный резерв в случае отсутствия работы. Кто-то вообще умер в глухой нищете.

Правда, в 70-е годы Михаилу Артемьевичу Кузнецову это не грозило. Другое дело: не давала покоя мысль о том, как много еще не сделано из того, что он еще может сделать! Понимал: уходит время актеров, для которых первостепенна была романтическая основа характера героя. Впрочем, на самом деле именно на это даже в наши жесткие, прагматичные и циничные времена откликаются люди, в том числе нередко жесткие и прагматичные.

Кузнецов, однако, все еще пытался сохранять присущую ему честность и требовательность и в тех, не слишком частых ситуациях, когда ему предлагали сниматься.

Из воспоминаний Павла Кадочникова: «Став режиссером, я предложил Кузнецову одну из ролей в своей картине. Он прочел сценарий и сказал: «Знаешь, мне сценарий понравился, но играть я у тебя не буду. Эту роль надо либо сократить до минимума, либо убрать совсем – она не нужна в картине». Я пересмотрел сценарий и понял, что он прав.

И еще помню, что тогда, отказавшись от роли, он сказал: «Мне теперь уже нельзя размениваться по пустякам. Хочется что-то такое сделать под завязку мощное».

Свою давнюю, глубокую обиду и тоску Михаил Кузнецов забыл, когда снимался в одной из своих последних картин «Тайное голосование».

Сценарий был написан журналистом Анатолием Стреляным, известным своими достаточно смелыми для того времени критическими очерками о жизни, точнее, о проблемах советской деревни, бедах колхозников, о чем Стреляный хорошо знал. Снимал картину режиссер-документалист Валерий Гурьянов, чье профессиональное прошлое диктовало ему максимальное, насколько это, разумеется, было возможно, приближение к реалиям. Кузнецов играл председателя колхоза Фому Михайловича Лукаша, человека, чьим девизом было «жить по совести». Это не пустая для него фраза. У Лукаша был реальный прототип, знаменитый в то время председатель колхоза Макар Посмитный. Но режиссер и Михаил Кузнецов, в общем, не слишком ориентировались на громкое имя, на успешную карьеру Посмитного, увешанного орденами, увенчанного высокими званиями. В картине все было скромнее, приземленнее и правдивее.

Кузнецов был увлечен. Привез из дома полуфренч-полупиджак, отыскал старую кепку, поношенные рубашки – таким виделся ему костюм Фомы Лукаша. Где-то на складе нашел толстую палку, на которую опирался при ходьбе. Рвался корректировать сценарий и был оскорблен тем, что никто из

редакторов не стал обсуждать с ним драматургию Стреляного. «Непонятное высокомерие!» – так он комментировал эту ситуацию.

Из воспоминаний Павла Кадочникова: «Однажды я приехал к нему (Кузнецову. – *Э.Л.*) на натурные съемки – он играл роль председателя колхоза в фильме «Тайное голосование». Мы шли по узенькой степной тропке, когда нам повстречалась деревенская женщина. Она вся светилась радушием. Поздоровалась, улыбнулась нам как старым знакомым и говорит, указывая на Кузнецова: «Вот так посмотришь – вроде и городской, а как на съемке – так вроде наш, деревенский».

Кузнецов неизменно искал кровное родство с ролью. Это давало возможность и слияния с ней, и некоего продления своей судьбы за ее обычные, житейские пределы. Отчасти он нашел это в судьбе Фомы Лукаша. Был в картине такой эпизод: сидит Лукаш в больничном кресле-каталке. Вокруг шумит, бурлит жизнь, от которой его отлучила болезнь. И причина болезни вполне в характере Лукаша. Решил устыдить молодого, безмерно наглого парня, заставив его таскать тяжелые мешки вместо пожилой женщины. И сам взялся за тяжеленный мешок. В ту же минуту Фому пронзила острая, как нож, боль в сердце. В результате больничная койка. А ведь встанет и снова заживет по-старому, понадобится – подымет такой же мешок, хотя уже знает, чем может обернуться подобный подвиг. А иначе он просто не может.

Да что мешок! Родному сыну Лукаш не позволяет прикрыться именем отца, когда тот попался на темном деле. Отдает родную кровь под суд. Сына посадят. Лукаш плачет – смотреть на него в эти минуты страшно. И снова – иначе поступить не мог. При этом актер сумел уйти от образа железного советского коммуниста, для которого любой компромисс смерти подобен. То ли владевшие им в ту пору личные настроения и эмоции подсказали ему сделать упор на теме уходящего времени таких Лукашей? То ли все вместе прочно соединилось для актера в этом образе? Но именно мысли об утекающей меж пальцев жизни, об уходящем поколении, которое уже не вписывается в окружающий мир со своими приоритетами, о жизни, из которой исчезает душевная чистота, укрупнили фигуру Фомы Лукаша. Заставили верить ему. Кузнецов остро чувствовал растущую трещину между собой и теми, кто явился ему на смену. Прощается с прошлым. Но – не драматически. В одном из эпизодов возникали старые фотографии Фомы, это был практически весь его путь, вехи прожитого. Первые тракторы на колхозном поле, война, Лукаш рядом с Гагариным (естественно, фотомонтаж). Гагарин и Лукаш смеются… Что поделаешь, так устроен мир, одни уступают место

другим, и ты – песчинка в этом бесконечном потоке, бесконечном движении, в смене лиц, смене эпох…

Бдительная советская цензура приняла картину «Тайное голосование» весьма нелестно показали всего в семи кинотеатрах страны, причем в местах, далеких от центра. Кузнецов написал об этом гневную статью, которую не решилось печатать ни одно издание. Опубликовали ее уже после смерти Михаила Артемьевича, в первые годы перестройки, в газете «Культура».

А прокату картины помог случай. Сергей Герасимов и Тамара Макарова во время отдыха в Доме творчества кинематографистов в Пицунде, где обычно показывали новые фильмы, увидели «Тайное голосование». Картина им понравилась, и Герасимов активно выступил в ее защиту. После этого фильм показали более широко, но в основном в районных центрах и колхозных клубах.

Одной из последних ролей Михаила Кузнецова стал князь-губернатор Прозоровский в картине «Россия молодая». Он играл тяжелую, властную хватку правителя, мощь характера, клокочущую силу. Обычно сдержанный, лаконичный Кузнецов в роли Прозоровского предпочел густые, масляные краски, заполняя собой едва ли не весь кадр. В этом портрете, пусть и не очень звучно, проступала мысль о неизбежной жестокости власти. О беспощадности, на которую обречен власть предержащий. Кузнецов не оправдывал князя Прозоровского, мысль о драме властителя рождалась как бы сама собой. Несмотря на отпущенное актеру малое время жизни его героя в картине.

Михаил Артемьевич Кузнецов умер в 1986 году. В стране начиналась новая эпоха. Кто возьмет на себя смелость сказать, как бы принял Кузнецов эту крутую ломку, этот вздыбившийся мир, его новые ценности? Он ушел тихо. Так часто уходят люди, сделавшие свое дело. Сам Кузнецов вряд ли так считал. Справедливо полагал, что многое не успел сделать. Но ведь были Федька Басманов, Алеша Соловьев, Алексей Колесников. Солдат Скобелев. Матрос Чижик. Фома Лукаш. Были… Были…

БОЙСЯ РАДОСТИ Майя Булгакова

Майя Булгакова погибла в автокатастрофе в октябре 1994 года.

Она всегда любила быструю езду. Приказывала сидевшему за рулем мужу: «Давай! Жми! Давай же!..» Кода, случалось, гаишники задерживали бешено мчавшийся автомобиль, Майя ослепительно улыбалась, начинала уговаривать, просить, объяснять… В эти минуты она великолепно изображала жертву случайно нахлынувшего на нее азарта, что и заставило водителя превысить скорость согласно капризу звезды. Страстно клялась, что больше такого никогда не произойдет. Эта роль была ею давно и хорошо отработана. В результате сотрудники дорожной милиции, смущенные просьбами известной актрисы, отпускали ее с миром. Оставив пару автографов, Майя, как только машина начинала трогаться, ласково бросала инспекторам: «Спасибо, ребята… Клянусь – в последний раз нарушила!» И так до очередного следующего раза… до той страшной минуты, когда машина, в которой Майя вместе со своей подругой, актрисой Любовью Соколовой, ехала на встречу с ветеранами. На Ярославском шоссе автомобиль врезался в рекламный столб. Шофер погиб сразу. Сидевшая рядом с ним Булгакова, вся искореженная и раненная вздыбившимся металлом, была доставлена в больницу. Из комы она не вышла и умерла через три

дня, не приходя в сознание. Ее похоронили рядом с недавно умершим мужем – близкие знали, что такой была бы ее воля, если бы она сумела озвучить ее перед уходом из жизни.

Муж Майи, Петер Добиас, был австрийским подданным. Но вся его жизнь, начиная момента появления на свет, была связана с Россией, тогда Советским Союзом. Особенно во второй половине пути. И в основном из-за Булгаковой.

В ее судьбе было немало взлетов, падений, горьких минут, болезненных разочарований и ярких побед. Она никогда не была обойдена любовью – страстной и сильной мужской любовью. Уже войдя в возраст, старея, Майя, хитровато прищурившись, вспоминала о своих бывших мужьях и любовниках. Мужей было четыре, любимых – много больше. Говорила: «Уходить от меня – уходили, и так бывало. Но все помнят Майю. Ни один не забыл!» Она нисколько не грешила против истины: никто не смог вычеркнуть из памяти эту необычную женщину.

Между тем Майя Булгакова не была красавицей, как то положено звезде экрана. Вряд ли ее можно было назвать и хорошенькой. Кстати, это слово она терпеть не могла и часто произносила с презрением и усмешкой: «холесенькая», когда речь заходила о женщине или девушке, наделенной стандартной милотой черт… В ее лице – особенном, странном, с высокими скулами, узкими, глубоко поставленными глазами цвета стали, большим, красивым, чувственным ртом – в этом скифском, как я его называла, лице была некая тайна.

Это ощущалось в мгновенной смене выражений и стремительной жизни ее взгляда. В переменчивости реакций, столь присущей Майе. Ее яркое личностное начало было невероятно притягательно, особенно для мужчин, ищущих опору, защиту в женщине, способной оградить их от мирских бед, утешить и дать надежду. Майя все это умела. Умела помочь мужчине обрести свою дорогу, тем более людям творческим, которые ее окружали. Она творила их путь. Творила и собственный, выстояв в молодости в очень нелегких борениях.

Однажды она стала рассказывать мне непростую историю, играя сразу всех ее героев, главных, второстепенных, эпизодических. Это была история женщины, которая пожертвовала всем ради мужа. Не стала реализовать себя, превратившись в домашнюю хозяйку, трогательно обслуживавшую супруга. Она верила, что ее муж – талантливый ученый, занятый на секретном объекте, работающий над каким-то уникальным изобретением. И потому, казалось ей, вместе с ним она служит высокой цели, забывая о себе. Однако выяснилось, что муж обманывает ее. Ради больших денег он просто чинил

импортные телевизоры, обеспечивая таким образом себе и жене комфорт и материальное благополучие. А потом женщина встретила прекрасного человека, который полюбил ее, и она ответила ему… Булгакова играла повесть о той, которая лет до тридцати не знала, что есть настоящая любовь, а узнав, открыла для себя огромный, сияющий мир, который позволял ей уйти от суеты будней.

Она играла, и рождался как бы огромный моноспектакль, дававший возможность представить, что могло бы быть на экране, будь эта история снята. И тут я вспомнила – ведь был уже такой фильм, и назывался он «День счастья». «Да, – сказал Майя. – Но без меня, хотя для меня писался сценарий. И я должна была в нем сниматься». Героиню сыграла хорошая актриса Тамара Семина. Но я до сих пор не могу избавиться от мысли, что, будь Булгакова занята в этой картине, фильм мог бы обрести куда более высокое драматическое звучание.

А потом Майя показала мне письма режиссера, снявшего «День счастья». Это был известный мастер, один из основоположников советского кинематографа, вошедший в историю нашего кино. С Булгаковой он познакомился на съемках своего фильма о целине, о молодежи, приехавшей осваивать эту землю. Поначалу Майя должна была играть там эпизод. Но ее талант был так заразителен, так велик ее темперамент, что режиссер, славившийся умением открывать Богом одаренных артистов, по ходу съемок фильма увеличивал эпизодическую роль Майи, пока она не стала одной из центральных, оправдав надежды постановщика картины. После этой встречи режиссер обещал, что в его следующем фильме она сыграет главную роль.

У Булгаковой сохранились его письма той поры, когда шла работа над сценарием. Соавтором режиссера был известный писатель, который вроде бы тоже искренне хотел видеть Майю героиней будущей картины. Письма режиссера были интеллигентны, умны, даже вдохновенны, когда он писал о том, какой уже видит Булгакову в этой роли. Он делился мыслями, он ждал ответа – она отвечала (Майя вообще любила писать письма). Она уже ждала вызова на кинопробы… Но наступило молчание. На душе было тревожно. Она стала расспрашивать коллег, бывавших на съемках в Ленинграде, где работал режиссер. Ей осторожно намекнули, что пробы уже давно начались, но, по слухам, главную роль отдают Тамаре Семиной. Потом пришло еще одно, последнее, письмо от режиссера. У него хватило мужества сообщить ей, что произошло на студии, когда встал вопрос об исполнительнице роли героини. Художественный совет отказался от кандидатуры Булгаковой, причина – ее внешние

данные, не соответствующие, по мнению уважаемых членов Художественного совета, облику советской героини экрана.

Она тяжело пережила это известие. Рушились надежды. Возможность заявить о себе в полный голос. Открыться. Доказать, на что она способна… Она знала, что может так играть.

Подобные ситуации и до и после этого не раз возникали на ее актерском пути. Иногда ей холодно сообщали об отказе снимать ее. Чаще просто молчали, давая понять, что она не утверждена на роль. Ее оскорбляло глухое молчание режиссеров, хваливших ее на кинопробе и затем уходивших в тень, не решаясь сказать правду.

Иногда казалось: может быть, она вообще не нужна кинематографу? Она не могла не задавать себе этот горький вопрос после того, как рушились ее надежды. Кто-то в таких обстоятельствах ломался, не выдерживая, сдаваясь на милость судьбы. Кто-то мирился и соглашался жить тем, что подбрасывала судьба. Только не Майя Булгакова. Она не просто верила, что придет ее час. Она делала все, чтобы его приблизить. Зная, что жить без кино она не сможет.

О кино она мечтала с детства. Родилась на Украине 19 мая 1932 года в городе Кременчуге, что близ Полтавы, в семье кадрового военного. Началась Великая Отечественная война. Отец ушел на фронт. Мать осталась с тремя детьми, Майя была старшей.

Из письма отца актрисы Григория Булгакова. 3 июля 1941 года. Жене и детям:

«Врагов Советского Союза разгромим в ближайшее время. Прошу тебя в этой серьезной обстановке быть бдительной. Учи наших детей быть способными защищать нашу Родину и быть беспощадными к врагам-фашистам».

Из письма Григория Булгакова. 16 июля 1941 года. Жене и детям:

«Передай сыночку Женечке, Валечке и Майечке, что в лесах часто вижу красивых белочек, которые ловко перепрыгивают с одного дерева на другое, и когда придется возвращаться домой, поймаю и привезу хорошенькую белочку с орешками, ну и другие подарки. Конечно, лучшим подарком могу быть лично я…»

Но домой он не вернулся. Похоронка пришла в его семью в Иркутск, куда эвакуировалась мать Майи, Мария Яковлевна, вместе с детьми. Она работала, возложив на Майю уход за младшими братом и сестрой. Справившись с домашними делами, с малых лет скорая на руку, Майя брала за руки сестру и брата и шла с ними в госпиталь. Там наступал ее звездный час. Она «давала концерт»: читала стихи, пела, танцевала, награжденная

долгими аплодисментами раненых, суливших ей будущее актрисы, что запомнилось навсегда.

Из Иркутска осиротевшая семья вернулась снова на Украину, но уже в Краматорск, промышленный город в Донбассе. Мать вышла замуж, родилась сестра Вера. Майя прекрасно училась. Родные ждали, что она станет инженером или врачом. Но, получив серебряную медаль после окончания школы, девушка смело объявила, что едет в Москву поступать на актерский факультет Института кинематографии. Мать была в шоке – откуда такое сумасбродство? Дочь не сдавалась, уже тогда обнаружив недюжинную волю в стремлении отстоять свою мечту.

К счастью, в том году знаменитые педагоги Ольга Пыжова и Борис Бибиков набирали часть курса как украинскую группу, которая должна была обучаться параллельно с русской. Майя была принята и оказалась в окружении будущих звезд экрана – Руфины Нифонтовой, Изольды Извицкой, Надежды Румянцевой, Татьяны Конюховой, Валентины Владимировой, Юрия Белова. Все эти актеры были признаны, любимы, но почему-то многие рано уходили из жизни, словно сделав все, что было отпущено им на земле. Одной из первых умерла Изольда Извицкая, успевшая уже во второй своей роли – Марютки в картине Григория Чухрая «Сорок первый» – обрести мировое признание. Умер замечательный комедийный артист Юрий Белов, партнер Людмилы Гурченко в картине «Карнавальная ночь». Ушли Руфина Нифонтова, Валентина Владимирова… Однажды, после смерти Нифонтовой, Майя сказала: «Наверное, теперь очередь за мной»…

На первом курсе пухленькой, широкобедрой украинке Майе с трудом давались занятия сценическим движением и танцем. Она сбросила вес и стала лихой танцоркой. Проще было с вокалом. У Булгаковой был сильный, звонкий и от природы поставленный голос, позже она выступала в концертах с вокальными номерами. Любила равно играть в драме и в комедии.

Училась Булгакова отменно. Пыжова и Бибиков были известны своей чрезвычайной требовательностью к ученикам. Еще на первом курсе Бибиков предупредил поступивших: отсев будет вплоть до четвертого курса. И очень жесткий. Ничто не поможет тем, кого он и Пыжова сочтут профессионально непригодным. Майя это не просто запомнила – она не давала себе спуску ни в чем. Она была на четвертом курсе, когда в Институт кинематографии приехала знаменитая индийская актриса Наргис. Наргис увидела Майю в спектакле «Бесталанная» по пьесе классика украинской драматургии Марка Кропивницкого и предрекла студентке великое будущее.

На последнем курсе Майя вышла замуж за красивого и

талантливого студента операторского факультета Анатолия Ниточкина и родила дочь Зинаиду. Зине было четыре месяца, когда Майя отвезла ее в Краматорск к бабушке, где девочка прожила двенадцать лет, пока бабушка не скончалась. Только после этого мать забрала ее в Москву – прелестную, светловолосую, с белыми бантами в длинных косах… Москва оглушила Зину с первых минут. Что-то надломилось в мироощущении тихой школьницы из украинской провинции, с чем она в принципе так и не справилась. Хотела стать актрисой, но зажатость мешала ей на всех показах в театральные институты. Она так и не обрела себя, пыталась учиться, бросала… Пока не вышла замуж и не подарила Майе любимую внучку Марту…

Булгаковой пришлось рано расстаться с Зиной, потому что на выпускном курсе ее ждала первая работа в кино. Бибиков и Пыжова запрещали своим студентам сниматься, полагая, что это мешает учебе. Отпускали на съемки крайне редко. Для этого нужны были долгие уговоры режиссера, желательно известного, его клятвенные обещания, что студент или студентка в любую минуту по желанию педагогов будут отпущены со съемочной площадки.

Но в ситуации с картиной «Вольница» случай был особый. Известные режиссеры Григорий Рошаль и Вера Строева пригласили весь курс Пыжовой и Бибикова на съемки их нового фильма «Вольница» по роману советского писателя Федора Гладкова «Вольница». Роман повествовал о жизни девушек-работниц на большом рыбном промысле. Главная роль была отдана статной красавице Руфине Нифонтовой. Эта работа сразу положила начало ее блистательной карьере в кино и в Малом театре, где она проработала всю жизнь.

Майя Булгакова играла одну из работниц промысла. Роль второго плана. Но она не померкла рядом с Нифонтовой, Татьяной Конюховой, уже успевшей к тому времени сняться в нескольких картинах и популярной у зрителей. Булгакова запоминалась остротой интонации, особой пластической выразительностью. В ее драматизме не было наигрыша и фальши.

Рошаль и Строева пригласили ее в свой следующий фильм – экранизацию классического романа Алексея Толстого «Хождение по мукам». Она играла Агриппину, Гапку, отважную красноармейку, смелого борца с мировой контрреволюцией. Весь мир был для Агриппины четко поделен на бедных и богатых, белых и красных. Белых и богатых следовало безжалостно убивать… Но потаенно она жила своей огромной любовью к мужу – красному командиру, и его гибель для беременной Агриппины

была подлинной трагедией. Даже в те годы Булгакова устояла перед тем, чтобы сыграть только идейного борца. Агриппина осталась для нее прежде всего женщиной, любящей, страдающей, не мыслящей своей жизни без любви. Любовь станет для актрисы ее любимой темой, что бы она потом ни играла. Она соединяла земное и вечное в лучших своих работах.

Ее брак с Анатолием Ниточкиным длился недолго. Ниточкин и Булгакова работали на разных фильмах. У каждого началась своя отдельная жизнь. Они подолгу не встречались и постепенно стали почти чужими. Разошлись. После развода Булгакова бурно наслаждалась обретенной свободой. Но не забывая о работе. Ее трудоспособность вообще была уникальна, касалось ли это репетиций, съемочной площадки или просто домашней работы. Ее руки не знали покоя. Она не могла жить, ничего не делая, и искала для себя дела в любую минуту.

Ее квартира всегда сверкала и блестела идеально вымытыми полами, окнами. Когда Булгаковой надо было каким-то образом разрядить нервное напряжение (а человеком она была очень нервным, переменчивым в настроениях), она принималась мыть и без того чистейший пол, стирать, сметать несуществующую пыль…Словом, как-то расходовать свою неуемную энергию, постоянно ищущую выход.

После съемок в «Вольнице» и «Хождении по мукам» Булгакову уже знали кинематографисты. Ее талант ценили, о ней говорили… но больших ролей не предлагали.

Помог прекрасный певческий голос. Поначалу она выступала с легендарным оркестром Олега Лундстрема. Потом перешла в не менее легендарный оркестр Леонида Утесова. Первой в Советском Союзе осмелилась исполнять песни из репертуара Эдит Пиаф. И сумела не быть смешной или чрезмерно самоуверенной, решившись на такой шаг.

В 1957 году Майя Булгакова была удостоена Серебряной медали на Всемирном фестивале студентов и молодежи в Москве. За вокал. Кстати, другой лауреаткой стала молодая начинающая Эдита Пьеха. Но Майю этот успех не устраивал – кино оставалось ее главной любовью. Она ждала ролей. В сущности, они были у нее. Мелькали эпизоды в экранизации «Воскресения» Льва Толстого, снятой известным режиссером Михаилом Швейцером. В картине Сергея Герасимова «Люди и звери». Потом, после триумфа Булгаковой в фильме «Крылья» известный режиссер Герасимов назовет ее «феноменом». Но тогда дал ей сыграть только небольшой эпизод…

Она снова вышла замуж, за Алексея Габриловича, сына Евгения Габриловича, не превзойденного до сих пор классика

нашей кинодраматургии. Алексей окончил сценарный факультет Института кинематографии. Он был блистательным красавцем, умницей и покорителем всех, казалось бы, без исключения, женских сердец. Эрудит, светский лев, очаровательный мужчина, замечательный собеседник, после окончания института он не слишком рьяно искал приложения своих сил в профессиональной сфере. Конечно, одна из причин этого было то, что он постоянно находился в тени знаменитого отца.

Брак с Майей Булгаковой все изменил. В их дуэте она стала ведущей, сумев обратить взгляд Алексея Габриловича на телевидение, которое в то время переживало период становления. Она подтолкнула его заняться телевизионной режиссурой, вернее, телевизионным документальным кино. Позже Габрилович станет одним из его мэтров.

Майя, всегда следившая за прессой, находила для Алексея интересные сюжеты его первых лент. Он начинал со скромных киноочерков для молодежной редакции телевидения. Снимал в глубинке, что оказалось прекрасной школой для москвича, до этого избалованного столичной жизнью. Булгакова была самым строгим его критиком. Она не принадлежала к тому типу женщин, которых Чехов описал в облике актрисы Аркадиной в «Чайке». Аркадина удерживала своего возлюбленного, писателя Тригорина, потоками лести и дифирамбов в адрес его таланта. Для художника порой именно это становится важным моментом в союзе с женщиной. Майя поступала ровно наоборот. Она бывала иногда даже слишком требовательна, придирчива, резка – порой без меры. Сам Габрилович называл это очередной «ложкой дегтя». Вместе с тем прислушивался к ней. И, безусловно, рос как режиссер. Она не позволяла ему успокаиваться, останавливаться, придавать своим картинам значение, большее, нежели они того заслуживали.

Их совместная жизнь была далека от идиллии. Кроме того, Майя любила вызывать ревность у мужчин, которых она любила. Делала это артистично, причем понимала, что все может закончиться чудовищным взрывом. И такие взрывы нередко случались в ее жизни с Алексеем. Он уходил к родителям. Мог встречаться с другой женщиной. Но в конце концов возвращался к Майе.

Бывает, что два любящих человека, ярких, неординарных, талантливых, неосознанно ведут между собой борьбу. В общении бурно выплескивают свои эмоции. Резко конфликтуют… Иногда выдерживают эти испытания до конца общего пути, иногда расходятся. Алексей долго не мог расстаться с Майей – Машей, как он ее называл.

Из письма Алексея Габриловича:

«Машенька, после длительной паузы наконец получил от тебя письмо. Прости, два письма. Итак, свершилась мечта идиота.

….Труды мои сибирские подходят, кажется, к концу. Последний фильм снимаем на широкой (пленке. – *Э.Л.*) … Словом, подводя итоги, могу с полным основанием сказать, что ничего эйзенштейновского или пудовкинского я отнюдь не вывезу. Хотя командировка была для меня очень полезной, и я доволен, что поехал в Сибирь, а не болтался в Москве по кабакам. Как-то у меня все повернулось. И взгляд на вещи стал свежее. Ушла затхлость московского бытия. А для литератора (а я продолжаю считать себя таковым) это довольно важно. Думаю, что даже разлука с тобой была полезна и для тебя, и для меня тоже. Хотя, можешь мне поверить, я скучал и скучаю очень. Впрочем, думаю, что в письме не следует говорить на эту тему. У нас впереди жизнь. И пока мне думается, что эту жизнь я проживу с тобой».

Из письма Алексея Габриловича:

«Я очень скучаю по тебе и по Зиночке. Вы мне даже приснились как-то. Будто мы идем по зоопарку, все в белых медвежьих шкурах, как эскимосы. И люди на нас оборачиваются, и когда мы подходим к клеткам – они расступаются. И мы будто разговариваем со всеми зверьми, и они нас понимают, виляют хвостами… Вот такой сон.

Детонька, пиши мне и скучай. Такая уж твоя бабья доля – не сетуй, ясно? Не забывай меня и не вздумай… Задушу!»

Из письма Алексея Габриловича:

«В общем, мне уже порядком осточертела эта кочевая жизнь, и я мечтаю о Москве, как о манне небесной. Могу только рассказать тебе о своих снах, где ты непременно являешься главной героиней. О, если бы тебе удалось сыграть столько ролей! Я думаю, мы стали бы миллионерами…

Машка, родная, не забывай меня, не шляйся по мужикам. Запомни это! Я понимаю, как тяжело приходится одинокой женщине, да еще с таким необузданным темпераментом, как у тебя. И все же советую потерпеть. Вспомни героев-комсомольцев: Космодемьянскую, Ульяну Громову, Любовь Шевцову. Пусть в трудные минуты их образы возникают перед твоим мысленным взором. (Надеюсь, читатели поймут юмор автора письма в двух последних строках. – *Э.Л.*)

Крепко целую тебя. Обнимаю. Скучаю очень. Целую. Кормилец».

…В начале 60-х годов Булгакова начала всерьез задумываться о театре. В это время ее пригласили сыграть в постановке

популярнейшего в те годы Театра на Таганке под руководством Юрия Любимова в постановке по повести Владимира Войновича «Хочу быть честным». Майя начала репетировать. Была вся в работе. Но ее планам не дано было свершиться по причинам объективным и субъективным. Объективным – в силу того, что Войнович был персоной, весьма не любимой властью и партийными идеологами. Неслучайно через несколько лет он был выслан из страны. А тогда он был категорически не допущен на театральные подмостки. Что же касается причин субъективных, то в это время в жизни Майи Булгаковой произошел очередной крутой поворот.

Молодой режиссер Александр Сурин встретился с Булгаковой на съемках своей короткометражной дебютной ленты. Увлекся Майей. Начались бесконечные – на первых порах – телефонные разговоры. Встречи на «Мосфильме». Отец Александра, Владимир Николаевич Сурин, тогда был генеральным директором этой крупнейшей в Советском Союзе киностудии. Сын не был привычен к отказам ни в личной жизни, ни в профессиональной. От его отца зависели судьбы сотен кинематографистов. В том числе актеров. Разумеется, знала об этом и Булгакова. Сурин мог своей властью утвердить актера на желанную им роль. Мог точно так же снять с роли.

Александр Сурин, режиссер достаточно средний, всюду получал зеленый свет. Вскоре после окончания ВГИКа ему дали постановку полнометражного фильма. Свидания с Майей стали регулярными, как и звонки из других городов, где бывал Сурин. Он стал настаивать на официальном браке (брак Булгаковой и Габриловича был гражданским). Она дала Сурину согласие, и они скромно расписались в районном загсе. А Майя уже ждала ребенка.

Дочь Маша родилась 24 февраля 1965 года. Дочь… Алексея Габриловича, с момента своего рождения удивительно похожая на отца. Настолько, что не оставалось никаких сомнений в его отцовстве.

Булгакова, которая вообще очень любила детей, Машу обожала. Иногда мне думается, что так она возмещала все невысказанное Алексею, которого продолжала любить и на самом деле любила всю жизнь. С первых минут было ясно, что союз с Александром Суриным недолговечен. Хотя он заботился о ребенке и поначалу не давал повода для подобных сомнений.

Машу полюбила ее родная бабушка, Нина Яковлевна Габрилович. Свою первую внучку она часто навещала. Постепенно возникало как бы встречное движение Алексея и Майи…

Майя иногда говаривала, что Маша принесла ей удачу в

профессии. Действительно, дочери не минуло и года, как в руках Булгаковой оказался сценарий Наталии Рязанцевой и Валентина Ежова «Гвардии капитан». Фильм должна была ставить Лариса Шепитько, гордая красавица с фигурой модели, необыкновенно одаренная ученица Александра Довженко. Ее первая картина «Зной» по повести популярного тогда писателя Чингиза Айтматова имела успех, и Шепитько получила постановку на «Мосфильме». Сценарий «Гвардии капитан» был посвящен судьбе военного поколения, мучительно пытавшегося врасти в мирное время. Лариса Шепитько относилась к этим людям неоднозначно. Она жалела их, но и с иронией воспринимала их неколебимую веру в советские идеалы, их определенную жесткость, прямолинейность и ограниченность.

Многое зависело от выбора исполнительницы главной роли, бывшего гвардии капитана, военной летчицы Надежды Петрухиной. Пробовалось много актрис. В том числе известных. Уже была почти утверждена Нина Ургант. Но Шепитько все еще продолжала искать ту артистку, которая поможет ей рассказать о том, ради чего она решила снимать эту картину На пробы пришла Булгакова. Шепитько поняла, что Майя точнее, глубже других ощущает драму Петрухиной. Но, несмотря на все ее доводы, Художественный совет Булгакову не утвердил. И тогда Лариса, решившись на отчаянный шаг, увезла Майю на натурные съемки в Севастополь, зная, что не имеет на это права.

Отношения Майи и Ларисы складывались непросто. Шепитько с ее неженским характером, властностью, категоричностью и жесткой нацеленностью на собственные решения, которые казались ей единственно возможными, была диктатором на съемочной площадке, впрочем, как и любой сильный режиссер. «Как же она ломала меня! – вспоминала потом Булгакова. Подумав, добавляла: – Но ей это было действительно нужно». Согласие к ним пришло далеко не сразу. Обе они были не смиренными, самобытными, упрямыми. Но постепенно стали осознавать творческую необходимость друг в друге, возникало творческое общение, оказавшееся по-настоящему счастливым для фильма. Участие Булгаковой в этой картине (в итоге она вышла в прокат под названием «Крылья» и так вошла в золотой фонд советского кино) внесло в фильм свою важную ноту. Актриса смягчила непримиримость режиссера, для которой Надежда Петрухина во многом виделась монстром, реликтом, не способным найти себя в новой общественной ситуации. Булгакова сострадала своей героине, на что откликнулись зрители. Не только ровесники Петрухиной, но и молодое поколение.

Судьба Петрухиной всколыхнула чувства многих. Отношение

к картине у военной генерации было сложным и не единодушным. Одни приняли фильм восторженно. Другие… Бывшие боевые летчицы, увенчанные орденами, медалями, некоторые носили звание Героя Советского Союза, реагировали гневно. Вплоть до того, что по советской традиции требовали вообще запретить картину. Их оскорблял драматизм этой истории, одиночество Надежды Петрухиной, по сути, выброшенной на обочину. «Это неправда!» – воинственно заявляли они. Режиссер и актриса переживали момент неприятия ими фильма остро и тяжело.

В начале 80-х годов мне довелось встретиться с одной из тех, кто тогда яростно оппонировал картине, Героем Советского Союза, летчицей прославленного женского Таманского полка Евгенией Ж-ко. Самое поразительное, что послевоенная судьба этой все еще красивой, статной, честолюбивой женщины оказалась гораздо трагичнее варианта Петрухиной. Но и в 80-е «Крылья» по-прежнему казались ей сплошным «очернительством», как принято было писать в нашей прессе. Правда была слишком болезненной, чтобы согласиться с нею. Любопытно, что в возрасте пятидесяти лет Ж-ко, овдовевшая, практически потерявшая неизлечимо душевнобольного сына, поступила на режиссерский факультет Института кинематографии в мастерскую Герасимова (отказать ей, несмотря на годы, было невозможно из-за ее статуса). Сняла две слабые картины о войне, собиралась снимать и дальше. Началась перестройка, и на этом завершилась ее режиссерская биография. Я рассказала Майе о своей встрече с Ж-ко. Она сострадала ей – не сострадать было немыслимо. Но сказала: «Все-таки как страшно мы были правы…»

Именно чувство правды, умение смело и честно смотреть в лицо реалиям роднило Майю Булгакову и Ларису Шепитько. После выхода картины они продолжали дружить. До страшного 2 июля 1979 года, когда Лариса погибла в автомобильной катастрофе. Она только что начала снимать фильм по повести Валентина Распутина «Прощание с Матерой». Долго билась за постановку. Была счастлива. Майя говорила, что никогда не видела ее такой веселой, как на первых съемках этой картины. Булгакова успела сняться в одном из эпизодов на натуре и вернулась в Москву в ожидании нового вызова. Не дождалась… Ровно через пятнадцать лет Булгакову постигнет та же участь, что и Ларису Шепитько.

Картина «Крылья», роль Петрухиной принесли Майе огромную известность. Тогда и заговорил Сергей Герасимов о «феномене Булгаковой». Косяком пошли предложения от режиссеров разных поколений. Одно из самых интересных сделал

Глеб Панфилов, выпускник Высших режиссерских курсов. Вместе с Евгением Габриловичем Панфилов написал по старому рассказу кинодраматурга сценарий «В огне брода нет». Булгакова должна была играть санитарку Марию – страстную, бурную в выражении чувств и женственно-трогательную в любви.

Панфилов показал пробы актрисы художественному совету киностудии «Ленфильм», где должна была сниматься картина. Одной из кандидатур на роль Марии была Людмила Чурсина, любимая тогдашней властью актриса, активно занимавшаяся общественной деятельностью. Отказать ей было сложно. Но Панфилов не сдавался. Его поддержал Габрилович, по жизни не любивший Булгакову, но сумевший объективно оценить ее дарование. И Майя была утверждена на роль, которую считала одной из своих любимых. Она внесла в характер Марии многое от самой себя. В частности, свою дерзкую задорность, непредсказуемость, умение ошеломлять самыми неожиданными поступками знакомых и незнакомых. Любила розыгрыши, и с близкими, и с чужими людьми, со случайными встречными, и делала это с необыкновенной убедительностью. Однажды мы сидели в одном из ленинградских ресторанов. Мимо прошел мужчина Майиного возраста. Она окликнула его. Стала настаивать, что они много лет назад познакомились в Москве, выдумывала какие-то детали, уговаривала… пока тот не поверил ей, гордый давним знакомством со звездой экрана, какой она была уже в то время. Но могла точно так же остановить и «обвинить» незнакомца в том, что он – отец ее ребенка, бросил их обоих и т. п. А потом, рассмеявшись, закончить этот страстный монолог неожиданным поцелуем и исчезнуть.

Устраивала розыгрыши и в своем доме во время застолий, которые случались очень и очень часто. Несмотря на долгие годы, прожитые Булгаковой в Москве, она во многом сохраняла уклад, вынесенный ею из детства и юности, традиции украинского гостеприимства. Угощала гостей так, как принято в украинской хате: сало, соленые огурцы и квашеная капуста, грибы, картошка. Особенно удавался ей наваристый, густой борщ. И, конечно, на столе была «горилка». Вино Майя не очень почитала.

У нее в доме всегда толпились люди – москвичи, приезжие. Она охотно звала к себе самых разных людей. Прямо с порога предлагала покормить – и отказаться было невозможно. Заходили соседи, приятели – все были желанны.

После разрыва с Суриным Майя вновь соединилась с Алексеем Габриловичем. Они даже оформили свой брак. Но сохранить его снова не удалось. Как и в прошлом, резкие ссоры заставляли мужа уходить из дома. Он возвращался – до нового

повода для скандала. Свою долю вносил в такие сцены алкоголь, который весьма жаловали оба, и в какой-то острый момент расстались – навсегда.

Однажды в доме Майи появился Ричард Коллинз, молодой англичанин, учившийся в Москве, в ГИТИСе, на отделении балетной режиссуры. Он познакомился с Булгаковой в любимом ею ресторане Дома кино, который она активно посещала. Ричард был моложе Майи на тринадцать лет. Моложе были и Алексей Габрилович, и Александр Сурин, и последний ее муж, Петер Добиас. Булгакова не страдала болезнью многих своих коллег, которые всеми мыслимыми и немыслимыми усилиями стремятся сохранить молодость, нередко становясь похожими на зомби с неподвижными чертами лица. Она выглядела так, как выглядела, не теряя при этом обаяния, и знала об этом. Разумеется, пользовалась косметикой, всегда была элегантна и дорого одета. Но свои годы убавлять не стремилась. Быть может, это привлекало в ней мужчин, которые искали материнское начало в любимой женщине.

Ричард Коллинз был сыном священника. Он осознанно выбрал для своей учебы Россию, влюбленный в русский балет. Приехал в Москву в жестокое время, после того, как советские танки вошли в Прагу и мир заново возненавидел «империю зла». Ричард прекрасно все понимал, но был человеком политически индифферентным. За годы жизни в СССР он хорошо овладел русским языком, свидетельство чему его письма Майе. Любил ее Ричард самозабвенно. Писал стихи, посвященные «Мадам», так он называл Булгакову. Уезжая в Лондон, звонил ей почти каждый день. Решил жениться на «Мадам» и сообщил об этом своим родителям. Его мать специально приезжала в Москву для знакомства с будущей невесткой.

Майя относилась к Ричарду с огромной нежностью, любуясь его молодостью, красотой, чистотой и врожденной интеллигентностью. Но замуж за него не пошла, хотя жизнь в Англии сулила ей благополучие, покой, уют. Она прекрасно сознавала, что отъезд за рубеж означает конец ее артистической карьеры, с чем она никогда бы не смирилась, жизнь вне профессии была для нее не жизнью.

А Ричард регулярно продлевал свое пребывание в Советском Союзе. Но, в конце концов, ему пришлось вернуться домой. Он писал, звонил Майе из Лондона, Дублина, где начал ставить балетные спектакли. Выпустил сборник стихов и прислал его «Мадам» с трогательным посвящением.

Из письма Ричарда Коллинза:

«Мадам, привет!.. Думаю все время о тебе и люблю тебя. Я

думал, что все пройдет и я тебя забуду. Нет, все наоборот, ты – все, ты – реальная. Здесь только работа, карьера (и друзья, слава Богу)! Но без тебя все пусто. Такая охота у меня приезжать к тебе сейчас!.. Я люблю, люблю тебя все время, все больше и больше. Ты, ты, всегда ты. Я с ума сойду от боли и хочу каждый момент быть с тобой».

Из письма Ричарда Коллинза:

«Жить без тебя ужасно больно. Но то, что ты есть на этой планете, это все мое счастье. Я недавно женился, стараясь жить здесь так, как другие. Не знаю, правильно ли сделал? Вся моя душа в тебе, вся моя любовь с тобою. Я не ожидал такую боль, и только надеюсь, что у тебя все хорошо, что работа интересная, что Маша и Зина здоровы, что ты не страдаешь. Я люблю тебя, моя Мадам, и буду любить до смерти…

Мою жену зовут Дайяна (как моя мама). Она прекрасная и красивая, и я постараюсь быть для нее настоящим мужем и хорошим отцом… Только Бог знает, как я люблю тебя. Но Бог не давал нам быть вместе. В конце концов, быть может, и будем вместе перед ним, но не в этой жизни. Конечно, моя мечта была (еще есть!) жить с тобой долго-долго, иметь с тобой ребенок, но я всегда понимал, что это нереально, что это только мой эгоизм.

…Ты есть, и это дает мне силу. Я все время думаю о тебе и люблю тебя, скрывая это чувство глубоко в душе. Перед Богом ты моя жена и будешь такой всегда».

Из письма Ричарда Коллинза:

«Я работаю. Все мои силы идут к этому. Я действительно бросил балет (исключая педагогические дела) и стал писать постоянно. Неделю тому назад я отдал свою первую книгу (стихи не считаются!) в печать, и она будет опубликована весной. Уже есть идея на следующую книгу, и издатель согласен. Я хочу больше всего на свете что-нибудь делать для тебя (и потому для себя), и мне это только возможно в литературе! Я все время пишу, и только так найду выход для души, цель для жизни. Я очень плохо объясняю, но по-другому я не могу. Ты меня не узнаешь!

Но вот! Я еще жив и здоров, и люблю тебя все больше и больше. Ты – мой секрет, моя тайна, мое вдохновение. Несмотря на то, что мы увидимся очень редко, ты мне отдаешь столько счастья, столько силы, столько нежности. Я буду приезжать к тебе всегда, как только будет малейшая возможность. Если у меня будут дети, я также пошлю их к тебе, но мне лучше. Если они будут твои…»

А на экране Майя Булгакова чаще всего оставалась обойденной любовью. В конце 60-х одной из лучших ее работ была Арина в картине «Скуки ради», к сожалению, не имевшая

широкого проката. Некрасивая, немолодая кухарка Арина работает у начальника маленького железнодорожного разъезда. Скучающие господа, желая развлечься, превращают Арину в свою жертву, заставив ее полюбить грубого, жестокого человека, которому уплачено за этот страшный розыгрыш. Но, выполнив свою позорную миссию, он признается Арине в обмане, после чего женщина кончает с собой. Актриса вдохновенно играла историю той, для кого любовь внезапно открыла красоту окружающего мира, дала крылья. И погубила…

Истинная актриса кино, Майя Булгакова умела молчать на экране. Так, что слова оказывались лишними… Особенно, когда рассказывала о Любви. Ее героини видели свое истинное высшее назначение в жизни ради любимого. Если надежда рушилась, это означало для них смерть, в том числе и физическую. В картине «Кадкина всякий знает» у Булгаковой была небольшая роль женщины, муж которой погиб на войне. Она приходит к соседке, которая оказалась счастливее: ее муж выжил, но вернулся домой с найденным им на дорогах войны, одиноким ребенком. Естественно, жена подозревает его в измене и гонит прочь. В этот момент героиня Булгаковой произносит единственную фразу: «А мой, если бы с двумя даже вернулся, я бы двери ему открыла!»

По своему внутреннему облику Майя была сродни своим мятежным героиням. Легко переходила из одного эмоционального состояния в другое. Могла быть до боли беспощадной в общении с близкими и дальними людьми, в том числе и с теми, кого действительно любила. Бурно конфликтовала, швыряла в лицо недобрые слова… Потом каялась. И так истово, так наступательно, что невозможно было не отозваться, не простить ее. В какой-то мере это мог быть еще и маленький спектакль, но она играла его органично, веря в этот момент каждой своей реплике.

Майя часто напоминала героинь Достоевского – с их неприкаянностью сердца, метаниями, накалом чувств. С их системой взаимоотношений с миром, который Булгакова почти всегда оценивала с безжалостной ясностью. Ей нравилось постоянно существовать на острие мучительных столкновений с другими, с самой собой. Она не знала безмятежья. И, наверное, не хотела знать.

Где-то в глубине души Майя не верила в прочность и долговременность счастья. В 1975 году картина «Красное яблоко», где я была одним из авторов сценария, открывала Московский международный кинофестиваль на сцене Кремлевского Дворца съездов. Для меня, только в этом году окончившей Институт кинематографии, естественно, это была огромная радость. И в то

же время мучила какая-то непонятная тоска. Я призналась в этом Майе. Она серьезно ответила: «Бойся радости… Потом дорого платить будешь».

По-настоящему она верила только в работу. Говорила: «Предают мужья, предают любимые, предают дети. Только работа никогда не предает». Это было ее кредо, и оно оставалось неизменным на протяжении всей ее жизни.

У нее были пробы на роль Катерины Ивановны в картину «Преступление и наказание» по роману Достоевского, которую ставил известный режиссер Лев Кулиджанов. Казалось бы, Булгакова – идеальная исполнительница этой роли, но актриса уже знала, что в кино такие вопросы иногда решаются по другим критериям. Ждала решения с болью…Однако все сошлось. Кулиджанов оценил своеобразие таланта Булгаковой. Начались съемки. В эти недели и месяцы Майя была как бы отрешена от близких, будто выставляя незримый барьер между знакомой повседневностью и исполненным страстей миром Достоевского.

Ее Катерина Ивановна была существом с испепеленной душой. Истерзанная нищетой, беспомощной жалостью к своим обездоленным детям, убивавшей ее чахоткой, женщина металась в поисках выхода, которого не было и не могло быть. Она мучилась, толкнув на панель свою кроткую падчерицу Сонечку. А главное, пыталась трагически противостоять всеобщей лжи, противостоять которой было бессмысленно, что она подсознательно чувствовала. И все-таки, даже умирающая, она жаждала увидеть землю освобожденной от зла и страданий.

Катерина Ивановна не занимала много места во временном пространстве фильма, но Булгакова своим присутствием как бы расширила эти рамки. Своей невероятной энергетикой она сделала эту фигуру одной из главных героинь.

Как мало кто из ее коллег, актриса умела максимально насыщенно, интенсивно прожить каждую секунду, каждое мгновение, отведенное ей на экране. Это помогло Булгаковой стать признанным мастером эпизода, и она искренне любила такие роли. Работавшие с ней кинематографисты вспоминают, что даже короткое общение с Булгаковой во время съемки давало огромный посыл. Иногда им помогал просто ее взгляд. Иногда только кивок. Иногда внезапный жест… Одна из таких ее ролей вошла в кинематографическую классику, когда она сыграла в киноновелле «Завтраки сорок третьего года» по рассказу Василия Аксенова. Ее героиня в годы войны работает на хлебном заводе. Дома ждут голодные дети. Чтобы накормить их, она ворует тесто, обматывая свое худое тело его длинными, липкими полосками. Возвращается домой, раздевается и снимает тесто. Поначалу

смеясь – уж больно нелепое занятие! Постепенно смех сменяется болезненной улыбкой, слезами, переходящими в рыдания. В этой сцене практически не было ни одного слова, но весь ужас войны жил в облике героини Булгаковой.

…Москва, Ленинград, Киев, Минск, Одесса, Фрунзе (Бишкек), Алма-Ата, Севастополь – Майя снималась в этих городах. Случалось, ее приглашали для того, чтобы она своим присутствием заполнила драматургические пустоты или восполнить то, что не сумеет сделать режиссер. Она об этом знала, но относилась к подобным вариантам чаще всего спокойно, принимая как данность: кино есть кино! Раз дала согласие сниматься, надо терпеть.

Она много читала и довольно точно разбиралась в литературных достоинствах присланных ей сценариев. Как и в даровании режиссеров. После первой же встречи с Глебом Панфиловым, ныне классиком, а тогда никому не известным, начинающим режиссером, она убежденно произнесла: «Мастер!» При этом не отказывалась сниматься в разных «вампуках» о счастливой жизни советских колхозников, которые тогда буквально потоком снимались на Киевской киностудии. Но вряд ли это можно объяснить простой всеядностью. Скорее, здесь имело место ее желание быть все время при деле, возместить годы простоя, когда в молодости она так долго ждала предложений режиссеров. И еще естественный для всех людей искусства страх оказаться забытым. Хотя ей это не грозило.

Близким для себя режиссером она считала Илью Авербаха, у которого сыграла эпизодическую роль в картине «Чужие письма». Булгакова довольно рано и спокойно перешла на возрастные роли, что обычно трудно дается актрисам. По сути, она играла их еще молодой. В «Чужих письмах» была матерью героини фильма, школьницы Зины Бегунковой. Текста в роли оказалось немного – Булгаковой это всегда нравилось. Она замечательно изваяла, создала образ женщины, очевидно недавно вернувшейся из заключения. Села явно за растраты, работая где-то в торговле. К тому же любительница выпить. А вот ее дети, сын и дочь, выросли до изумления правильными. Оба – уверенные в себе, холодные прагматики, безжалостные моралисты – как антитеза их грешной матери. В свой дом они ее не пускают. Но перед свадьбой сына она приходит к нему с подарком. Робко жмется к стене, как бы оскверненная прошлым. Но как ей хочется обнять своих детей! Она безмолвно просит у них хотя бы подобия ответной улыбки, радостной искры в глазах. И прежде всего их прощения… Так же робко пытается отдать подарок – дорогую меховую шапку, дефицит в то время. И не смеет приблизиться ни к сыну, ни к

дочке, согласная на то, чтобы вот так постоять у стенки, поприсутствовать, посмотреть на торжество.

Булгакова доигрывала, досказывала судьбу человека, который, по сути своей, возможно, не хуже, а может быть, и лучше этих суровых «праведников»: в ней живет утерянная ими доброта. В ней сохранилось сострадание, боль за других, что делает человека человеком.

Она часто снималась в Ленинграде. Всегда уезжала туда с радостью, и ее ожидания часто оправдывались. Там она сыграла в фильме «Прыжок с крыши», скромном, давно сошедшем с экрана. Но работа Булгаковой осталась в памяти благодаря пронзительному лиризму, с каким она сыграла роль Марии Алексеевны (Майе нравилось имя героини – так звали ее младшую дочь). Жена известного ученого, Мария Алексеевна пронесла через всю жизнь огромную любовь к мужу, некрасивому, замкнутому, занятому наукой, непрактичному и по-детски доверчивому человеку. Главной сценой была та, в которой Мария Алексеевна отчаянно бросалась в бой за будущее мужа, которого пытались оболгать, вышвырнуть из любимого дела, сыгранная Булгаковой как бой, как отчаянное сражение за любовь.

В это время Майя встретила свою последнюю любовь. Его звали Петер Добиас. Судьба его была схожа с романом. Его родители, австрийские коммунисты, в 1936 году приехали в Советский Союз, опасаясь угрозы нараставшего в соседней Германии фашизма. В октябре 1937 года у них родился сын Петер. А через несколько месяцев молодой отец был арестован советскими органами, обвинившими его в шпионаже. Далее тюрьма, лагерь. Семью, к счастью, не тронули. В годы войны Петя, как его называли у нас, вместе с матерью был эвакуирован в Иркутск. Пете пришлось тяжело – дети не прощали ему немецких корней, фамилии, дразнили, называли немцем, приравнивая Австрию к Германии. В ответ мальчик кричал: «Я не австриец, я австралиец!» Но это не помогало и не спасало от тумаков.

Работая в лагере на лесопилке, отец Петера лишился руки. В 1946 году был выпущен из тюрьмы с правом жить в нескольких городах, обозначенных в его документах. Семья выбрала Кавказ, город Нальчик. После смерти Сталина Добиасы вернулись в Австрию. Петер закончил колледж, успешно занялся бизнесом. Был женат, родился сын. Казалось бы, все в его жизни определилось. Но душа рвалась в Россию.

Во время одной из поездок в Москву он познакомился с Майей Булгаковой, которую раньше знал по экрану. С того момента все круто изменилось: он полюбил… Его чувство было замешено на абсолютной преданности, преклонении перед

Майей. В этом было и много от восхищения русской звездой, возможностью войти в кинематографический круг, что весьма импонировало Петеру. И все-таки прежде всего это была безумная любовь к той, которая навсегда стала для него идеальной женщиной, воплощением мечты и полета его фантазии.

Забросив дела, он ездил с Майей в другие города, где она снималась. Рисковал, не имея на это права как иностранец. Носил ее концертные платья. Стоял перед ней на коленях, не стесняясь окружающих. Через некоторое время развелся с женой и зарегистрировал брак с Булгаковой. Майя продолжала жить своей обычной жизнью, практически ничего не изменив. Петер Добиас щедро обеспечивал Майю. Она могла бы работать меньше, не заботясь о достатке. Однако и не помышляла хотя бы несколько изменить свой рабочий график. По-прежнему не отказывалась от ролей, концертов, поездок с группами актеров в разные регионы страны, где они неплохо зарабатывали, оставаясь верной себе – своей вере в любимое дело. Петер принимал это с восторгом.

Из писем Петера Добиаса:

«Кровиночка моя, солнышко мое, мой путеводитель, дружище мое, моя любовь и единственная любовница, дуринда моя самая большая на свете! Пойми же, что ты, в первую очередь, киноактриса, перед портретом которой я сейчас сижу за своим письменным столом и даже плачу…»

«Маюська! Ты моя любовь – я боюсь, когда ты от меня уходишь даже на минутку. Когда тебе плохо, у меня болит сердце. Когда ты на меня орешь, я страдаю и люблю тебя, страдая. Ну, я полагаю, что тебе все ясно? Твой Петька».

«Майя Григорьевна! Я проклинаю каждую прожитую без вас минуту. Я Вас люблю, а Вас нет дома, черт побери! Вечно Ваш Петя».

…Последний раз я видела Майю за полгода до ее гибели. Шел 1994 год. Страна и кинематограф разваливались на глазах. Отечественные фильмы почти не снимались, а те, которые так или иначе удавалось завершить, в кинотеатрах не показывали. Показ зарубежных картин, пусть и плохих, оказался выгоднее для прокатчиков. Булгакова с ее острым умом, проницательностью, умением читать в людских душах прекрасно понимала не только драматизм сложившейся в кино ситуации. Еще более ее угнетала возможная грустная перспектива, которая прорисовывалась для отечественной киноиндустрии.

Хотя ее еще приглашали сниматься. Присылали сценарии, где отводились роли второго плана, эпизоды, героини были пожилыми или вовсе старыми женщинами. Утешения такие предложения и роли не приносили. В нашей встрече, пожалуй,

впервые за долгие годы общения я почувствовала подавленность Майи, обычно ей не свойственные. Будто что-то навсегда уходило, уплывало от нее… Возможно, то было еще не очень внятное предчувствие конца пути?

В июле того же года умер Петер Добиас. Похоронив его, Майя отказывалась верить в его уход. Писала ему письма. Она много лет вела дневники, исповедуясь на этих страницах, доверяя им, сполна высказываясь. Письма ушедшему Петеру заменили дневники.

Из писем Майи Булгаковой:

«Петя, мой дорогой, любимый, ты для меня не умер. Просто ты уехал, мы расстались, но я с тобой…»

«…А хоть и целовала я холодный лобик, гладила холодные руки – все жду, что позвонит и войдет Петя. Петя! Когда мы увидимся, обнимемся? Любимый мой, родненький! Как я много виновата! Как виновата!»

«22 дня Петеньки нет. Очень скучаю по Пете. И это, чем дальше, – сильнее болит сердце, душа и все, все…»

Она отсчитывала каждый день после его ухода: 25 дней, 29 дней, 2 месяца и 7 дней… Она разговаривала с ним. И он словно позвал ее…

Иногда приходит странная мысль – Майя умерла так, как ей самой, наверное, хотелось бы уйти из жизни: в мчавшейся машине, на лету. Так и не увидев смерть в лицо. Она всегда жила стремительно. Никогда не боялась своих чувств, добрых и злых. Смогла максимально реализовать себя. Майя сбылась.

ЮРИЙ ЯКОВЛЕВ? ЭТО СОЛНЦЕ…
Юрий Яковлев

В последние годы Юрий Васильевич Яковлев долго не появлялся на экране. Причин для этого, во многом от самого актера не зависящих, немало. И, пожалуй, одна из самых существенных та, что нынешний кинематограф отнюдь не щедр на роли для артистов старшего поколения. В том числе и для таких уникальных, как Юрий Яковлев. С его особым имиджем. С его блистательным умением увидеть и передать внешнюю и внутреннюю характерность своего персонажа. С его врожденной интеллигентностью, всеми корнями противостоящей потоку современной кинопродукции, особенно той, что адресована телезрителям.

Тем не менее Юрию Васильевичу все же удалось, пусть и коротко, заново сверкнуть на экране в продолжении культовой кинокомедии 60-х годов «Ирония судьбы-2», в которой он сыграл своего давнего героя Ипполита (теперь уже с непременным – в силу возраста – добавлением отчества «Георгиевича»). Постаревшего, ставшего еще более высокомерно-снисходительным, не позволяющим себе, как говорят англичане, расстегнуть хотя бы одну пуговицу туго стянутого воротника

модной сорочки.

На этот раз Яковлев явился отцом взрослой дочери, с которой происходит нечто подобное тому, что когда-то случилось с ее матерью Надеждой, московским доктором Евгением Лукашиным и с ним самим, Ипполитом Георгиевичем, женихом очаровательной Нади, хотя, в конце концов, Ипполит вернул свою невесту…

Последнее произошло во временном промежутке между первой и второй «Иронией…». Судя по всему, Ипполит Георгиевич не был счастлив в браке с Надеждой, да и сам их брак был не столь долгим. Однако Ипполит Георгиевич не безразличен к судьбе их дочери. В продолжении «Иронии…» все начинается с его встречи с ее женихом. В новогоднюю ночь он приходит в дом бывшей жены. Замкнутый, надменный, весьма не щедро роняющий слова…

Но Яковлев не был бы Яковлевым, если бы все оказалось так однозначно и утомительно ясно в его немолодом Ипполите. На самом деле все не так просто и скучно. Если бросить взгляд в его прошлое, если вспомнить Ипполита молодого, красивого, холеного и уверенного в себе, то протянется нить к Ипполиту Георгиевичу, когда-то жестоко раненному любимой им Надей, нанесшей чувствительный удар по его одиозному нраву и болезненному самолюбию, его вере в Надежду, которой он предложил руку и сердце. С тех пор, наверное, осталось в этом человеке что-то настороженное, подозрительное, напряженное. Но истый вахтанговец Яковлев любит неожиданные психологические превращения. В «Иронии судьбы-2» у актера не так много экранного времени, чтобы во всю мощь своего таланта рассказать о человеке несомненно честном, порядочном, но не способном выйти за изначальные границы своих представлений о жизни, которые он давно и навсегда определил для себя. А это привычка обходиться в любой ситуации постоянно затверженными формулами, которая делает, надо признаться, Ипполита Георгиевича скучноватым обывателем. Рядом с ним неуютно душе любимой женщины, как и душе его независимой и весьма современно мыслящей дочери.

Ипполит Георгиевич вряд ли дает себе труд задуматься об этом, для этого он слишком самоуверен. И все же в его подсознании еще жива боль давней обиды, осевшая на долгие годы и посмевшая нарушить представления Ипполита о самом себе. И в какой-то момент помогает ему ощутить, что красивый, благополучный, успешно делающий карьеру жених дочери Ираклий не даст девушке счастья в их браке. Как не дал его он ее матери…

Так Яковлев неожиданно и печально продолжил историю своего героя.

Между тем тогда, в 60-е, роль эта пришла к актеру неожиданно, хотя он был уже широко известен, популярен, любим зрителями. Более того, прекрасно снимался у Эльдара Рязанова в картинах «Человек ниоткуда» и «Гусарской балладе».

Теперь уже не дознаться (да и надо ли?), отчего поначалу на роль Ипполита был утвержден другой замечательный актер, тоже успевший поработать с Рязановым, – Олег Валерьянович Басилашвили. Но вмешался случай. Перед началом съемок у Басилашвили умер отец, что сразу изменило обычное течение жизни сына…

Между тем зима шла на убыль, а ведь по сценарию вся история укладывалась в сутки. Иными словами, уходила натура…

Тогда Эльдар Александрович позвонил Юрию Васильевичу.

«И надо сказать, что Юра поступил так, как вообще мало кто бы поступил… С его стороны не было никаких амбиций, никаких разговоров, – вспоминает Рязанов. – Он пришел, померил костюмы, пошитые на Басилашвили. Они пришлись ему тютелька в тютельку, у них один размер. И Юра на следующий день начал сниматься…»

Наверное, немалую роль в этой ситуации сыграла дружба Яковлева и Рязанова, как и неординарная роль Ипполита, каких еще не было на пути актера. Но, кажется мне, не менее важной оказалась присущая Юрию Васильевичу, редкая в наши дни черта характера – великодушие. Его способность не таить обиду, не жить жаждой расплаты за нее, а умение после всего прийти к другу, ни в чем его не укоряя.

И все же о роли… Конечно, Яковлев – актер-лицедей, актер вахтанговской школы, меняющий свои лики. Не принадлежащий определенному амплуа и способный к мгновенным перевоплощениям. Актер, умеющий, кажется, все. При всем том в каждой его роли, естественно, в той или иной степени живет нечто личное. Иногда так внезапно дающее о себе знать, иногда и скрыто присутствующее, но вполне ощутимое. Широта души Яковлева, спокойная его доброта, интеллигентность, умение соблюдать определенное дипломатическое равновесие во взаимоотношениях делают его и отрицательных героев как бы недоступными для хулы, навета, злых слов. В таком контексте проще всего было бы сразу вспомнить одну из самых ярких и значительных ролей Яковлева, князя Мышкина в экранизации романа Достоевского «Идиот», снятой Иваном Пырьевым в 1958 году и принесшей молодому в то время актеру огромную славу. И все-таки прежде обращусь в двум более ранним работам актера,

ставшим для него преддверием будущего. Одна из этих ролей была сыграна в картине «На подмостках сцены», поставленной известным режиссером Константином Юдиным по мотивам старого русского водевиля «Лев Гурыч Синичкин». Фильм практически забыт. Жаль! Юдин прекрасно работал в комедийном жанре, снимая «Девушку с характером», «Сердца четырех», картины «Близнецы», «Шведская спичка».

Старинный водевиль давал простор комическому началу его таланта, в том числе и в работе с актерами. Яковлев играл актера-трагика Чахоткина. Роль была невелика, но актер сумел и трогательно, и с печальной иронией представить несчастного спивающегося провинциального артиста, который уже почти не разделяет происходящее с ним на сцене и в жизни. В этом абсолютном миксе органично соединялись штрихи и комедийные, и драматические, точно найденные для портрета Чахоткина.

В спектакле, лихо сыгранном провинциальной труппой, Чахоткин играет весьма экзотического персонажа – гордого испанца, одного из завоевателей Перу. На нем нелепо пестрый костюм, столь же вычурный, как произносимые артистом идиотские тексты, вроде его призывов-выкриков: «Чу! Жрица солнца к нам сегодня должна явиться! Чу!..» На самом деле Чахоткин давно уже не думает о том, что он произносит в спектакле. Он даже не замечает того, что его партнерши вообще нет на сцене, хотя по пьесе быть положено… Чахоткину не до таких мелочей! И кажется, что очень глубоко в подсознании бедняги-исполнителя шевелится привычное: «Ах, скорее бы все это закончилось! До смерти есть хочется!..» И, разумеется, выпить…

Несчастный, вечно голодный, худющий артист предельно измучен непреходящей нищетой, профессией, которую он давно ненавидит, бесконечными странствиями по городам и весям… Не изменяя природе водевиля, сохраняя его пародийные ноты, Яковлев пробивался к горькой природе постоянной неустроенности героя, больше всего об этом говорили его глаза: светлые, огромные, взыскующие…

Этот взыскующий взгляд, но много более осмысленный, естественно, взгляд трагический поражал и в лице поручика Дибича в фильме «Необыкновенное лето», поставленном Владимиром Басовым по роману Константина Федина. Отдавая должное советской конъюнктуре, Федин ввел в роман фигуру царского офицера, перешедшего на сторону революции. Яковлев-Дибич был идеально благороден и романтичен. Актер стремился освободить своего героя от любых бытовых подробностей. Он покорял, к счастью, не столько настойчивой социальной

устремленностью перебежчика, сколько, настроив себя, на постоянный нервный подъем, на хроническую внутреннюю взвинченность Дибича, живущего в предощущении скорой гибели.

За два года до выхода на экран «Необыкновенного лета» другой прекрасный актер, Олег Стриженов, сыграл другого поручика – Говоруху-Отрока в экранизации рассказа Бориса Лавренева «Сорок первый», дебютной картине выдающегося режиссера Григория Чухрая. Чухрай и Стриженов, не прогибаясь перед партийной фальшью, без малейшей аффектации открыли то, что ждало гибнущую в гражданской войне Россию, оказавшуюся во власти большевиков. Горькое осознание грядущей катастрофы – духовной, социальной, нравственной – заставляло поручика Говоруху-Отрока, такого же дворянина, интеллигента, мыслящего человека, как Дибич, отказаться от желания уйти от мира, от политических битв, крови, смерти. И вновь взяться за оружие – вместе с классовыми сотоварищами. Снятый более полувека назад фильм «Сорок первый» с годами набрал еще большую силу. Картина «Необыкновенное лето» с ее открытым следованием партийным догмам канула в Лету. И все же, если решиться посмотреть ее, чтобы вглядеться в Дибича, очень внимательно вглядеться, то за его чрезмерной энергией, внутренним треммером можно ощутить неуверенность, сомнения в совершенном им резком уходе от близких по духу людей и ожидание скорой смерти.

Юрий Яковлев был совершенно не похож на актеров-лидеров советского кино первой половины 50-х годов XX века. В нем не было свойской простоты, демонстрации физической силы. Именно эта особость по-своему роднила его с Олегом Стриженовым, который тоже практически не вписывался в привычный круг киногероев. Но именно непохожесть, несовременная утонченность, его внешность – высокая, тонкая фигура, вся как бы устремленная вверх, вдаль от земного, и, конечно, отрешенные от мира его глаза (так нередко бывает с близорукими людьми, а Юрий Васильевич смолоду близорук) обращали на себя внимание режиссеров кино. В том числе и всесильного в то время Ивана Александровича Пырьева, особенно после того, как он решил снимать роман Достоевского «Идиот».
Автор звонкоголосых колхозных комедий, Пырьев впервые в жизни решил не просто снимать великую классику, но и выбрал одно из сложнейших философских созданий мировой литературы. Историю человека, трагически несовместимого с безнравственным, безыдеальным миром. Достоевский писал о своем герое князе Льве Мышкине: «Все писатели, не только наши, но даже европейские. Кто только ни брался за изображение п о л

о ж и т е л ь н о (разрядка самого писателя. – *Э.Л.*) прекрасного – всегда пасовал. Потому что это задача безмерная».

Иван Александрович Пырьев изначально сужал в соответствии со своими представлениями о прекрасном. «Сознаюсь, – писал Пырьев, – хотелось видеть в романе то, что мне более всего дорого в Достоевском: его великую любовь к обездоленным и угнетенным, его страстные поиски правды и социальной справедливости, его прозорливое умение проникать в глубины духовной жизни, его тонкое понимание человеческой психологии. А не хотелось видеть в романе все болезни тела и духа, о которых Горький говорил как об основном соблазне, прельщающем поклонников «достоевщины».

То есть сам подход к гениальному роману идеально советский, особенно во второй части пырьевской позиции. С этим Иван Александрович Пырьев пускался в плавание…

Юрий Яковлев сразу показался ему актером, способным воплотить его идеи. Впервые он увидел актера в пробах на роль поручика Говорухи-Отрока. Чухрай показывал их Пырьеву – директору киностудии «Мосфильм». И мысленно выбрал его на роль князя… Приглашая Яковлева, режиссер произнес: «Я хочу, чтобы вы снимались в роли князя Мышкина. Я не буду никого пробовать, и не хочу никого пробовать…»

Великий роман Пырьев укрощал безжалостно. Практически он снял жестокую мелодраму о столкновении чистого, уникально честного, трепетного, светлого человека с миром, где правят ложь, алчность, бесчестие и корысть. То есть в результате картина оказалась куда ближе драматургии Островского, нежели истории о трагической участи человека абсолютно положительного, как задумывал его Достоевский, и оттого беспомощно-искреннего и открытого до полного душевного обнажения. Обреченного жить там, где затоптана в грязь красота и торжествует пошлость, лицемерие. И только «идиот» способен сохранить гармонию и свободу.

Замечательные актеры Юрий Яковлев, Юлия Борисова (Настасья Филипповна), Никита Подгорный (Ганя Иволгин), на мой взгляд, сохранили некую близость к роману. Яковлев покорял наивной незащищенностью князя, как бы протянутой всем рукой – всем без исключения, с желанием добра и верой в добро. И еще лирическими обертонами, как-то органично соединившимися с трагическим началом.

«Я думаю, что Мышкин – цельная личность, – говорил Яковлев о своей трактовке роли князя, – абсолютно честный перед собой и другими человек».

Пырьев снял лишь первую часть романа. Больше всего

режиссера волновал треугольник: князь Лев Николаевич Мышкин – Настасья Филипповна – Парфен Рогожин. В этом любовном сражении Мышкин оставался действительно прекрасным Божьим созданием, совершенно не приспособленным к сосуществованию с другими людьми, даже с любимой им женщиной. Зазор в мироощущении оставался несмотря ни на что.

Съемки проходили достаточно сложно. Хотя на этот раз Иван Александрович Пырьев, известный своей несдержанностью, своеволием, грубостью и властностью, был несколько иным.

«Он всегда только улыбался и показывал, как надо играть, – вспоминал Юрий Васильевич в одной из телевизионных передач. – И всегда была такая странноватая улыбка, как у Мышкина». Однако бывали и другие ситуации.

В той же телепрограмме Яковлев рассказал, как снималась сцена князя Мышкина и Ганечки, когда Ганечка дает ему пощечину. «На четвертом дубле он (Пырьев. – *Э.Л.*) подзывает Никиту Подгорного-Ганечку и говорит: «Дай ему пощечину как можно сильнее». И Никита врезал мне со страшной силой. Но реакция была уже не та. Как бы сильно он ни бил. Потому что первая реакция – это все-таки прежде всего неожиданность. И когда отбирали дубли, он (Пырьев. – *Э.Л.*) взял, конечно, первый…»

Как бы ни убирал из фильма Иван Александрович Пырьев признаки душевной болезни князя, столь существенные в романе, после выхода фильма зрители усиленно заговорили о якобы душевном расстройстве Юрия Яковлева, хотя на самом деле не было ничего подобного. Но сам факт появления таких слухов говорит, что актер, вопреки позиции и воле режиссера-диктатора, сумел подойти к тайне Мышкина, намекнуть на гибельную раздвоенность его сознания, которая, в конце концов, привела князя к трагическому исходу.

Вместе с Пырьевым Юрий Яковлев был приглашен в Америку. После просмотра картины «Идиот» владелец одной из кинокомпаний предложил актеру роль Иисуса Христа. «Пока мы ходили по студии, пока мы там еще общались, – вспоминал Юрий Васильевич, – Иван Александрович говорил мне: «Соглашайтесь, снимайтесь…» Отказаться было совершенно невозможно. Да еще сам Пырьев поддерживает! Но недолго. В Москве все меняется. Иван Александрович говорит мне: «Ты что с ума сошел! Какой Христос! Ты что!.. Это в наших-то условиях построения коммунизма! А ты Христа играть!..» Конечно, на этом все закончилось. А жалко! Было бы интересно!..»

В Советском Союзе картина прошла с огромным успехом. Юрий Яковлев стал необыкновенно популярен. О нем бесконечно

писали. Его узнавали. О нем говорили… Его внешние данные поразили советскую аудиторию, привыкшую к добрым молодцам, героям Бориса Андреева, Сергея Столярова и т. п. Между тем за девять лет до триумфа актера, после окончания школы, Юрий Яковлев потерпел фиаско, назначив для себя кинематографическое будущее. Тогда он подал документы на актерский факультет Института кинематографии. Мастерскую набирали Сергей Герасимов и Тамара Макарова. Яковлев прошел собеседование, отборочные туры. Но после пробной киносъемки приемная комиссия вынесла строгий вердикт: «Некиногеничен».

Однако Яковлев уже не мог, не хотел отказаться от актерской профессии, хотя, в отличие от многих его коллег, не мечтал об этом ни в детстве, ни в ранней юности. Хотя с малых лет проявлял не просто исключительные способности к иностранным языкам, но еще и умение говорить на них без малейшего акцента, что дается людям, наделенным настоящим актерским даром. В годы войны в Башкирии, куда он был эвакуирован с матерью, Яковлев с легкостью выучил башкирский язык. В послевоенные годы его семья, он и мать, жили трудно. Отец рано оставил их. Чтобы помочь матери, юноша-старшеклассник устроился на работу в гараж американского посольства. И очень скоро заговорил по-английски с явным американским произношением.

Спустя много лет родной театр Юрия Яковлева – Театр имени Вахтангова – будет гастролировать в нескольких странах Восточной Европы с культовым спектаклем «Принцесса Турандот». Маски – Труффальдино, Бригелла, Тарталья, Панталоне (его играл Юрий Васильевич) говорили на языке той страны, на сцене которой в данный момент шел спектакль. Яковлев без всякого акцента играл знаменитые интермедии на чешском, словацком, румынском, венгерском, немецком языках. А в столице Австрии, Вене, актер говорил на том особом диалекте, на котором говорят венцы. В результате Яковлев потряс зрительный зал. В театре собралась самая чопорная публика. Фраки, меха, драгоценности… Актеры напряжены: как их примет этот зритель? Но с первых звуков на венском диалекте публика замерла. «Когда кончился спектакль, – рассказывал потом Юрий Васильевич, – они устроили такую овацию! Все вскочили с мест, дамы в шиншилле и горностаях, бриллиантах и жемчугах, господа в роскошных костюмах… Они аплодировали, высоко подняв руки, они приветствовали нас стоя…»

А ведь всего этого могло и не быть. Если бы после горестного провала в Институте кинематографии Юрий Васильевич, собравшись духом, не пошел бы на вступительные экзамены в Театральное училище имени Щукина, что при Театре имени

Вахтангова. Однако и там до победных фанфар было далеко. После того, как Юрий Яковлев на одном из отборочных туров прочел басню «Волк и ягненок», один из экзаменаторов, в то время сам еще молодой артист Владимир Этуш, предложил абитуриенту подумать о другой профессии, но все же позволил ему участвовать в следующем туре.

Курс набирала первая вахтанговская Принцесса Турандот, ученица Вахтангова, выдающаяся актриса и замечательный педагог Цецилия Мансурова. «Какие глаза!» – воскликнула она на экзамене, глядя на Яковлева.

И он стал ее учеником.

Поначалу учеба давалась Яковлеву нелегко. На первом курсе двойка по актерскому мастерству. На втором – тройка. С такими оценками по профессии в творческих вузах чаще всего безжалостно отчисляют. Но, видимо, умные, чуткие педагоги ощущали, что их ученик просто трудно прорывается к самому себе. К концу учебы он доказал это, сыграв в дипломном спектакле, водевиле «Беда от нежного сердца», сыграв Барона в «На дне» Горького, в отрывках из пьесы Штейна «Офицер флота», и был принят в труппу Театра имени Вахтангова, где работает уже почти шестьдесят лет.

На этой сцене с первых дней он играл много и успешно. Вскоре театральная Москва оценила новобранца – его прекрасные внешние данные, обаяние, мягкий, бархатный голос. Его умение быть по-вахтанговски острым, как это произошло в спектакле «Два веронца». Оценили зрители и его комедийный дар в сатирической комедии «Раки», как и сказочную наивность героя Яковлева в спектакле «Горя бояться – счастья не видать». И его неожиданный лиризм в спектакле «Город на заре».

И все же полнота признания пришла из кинозалов с ролью князя Мышкина. Но что было дальше делать актеру, познавшему радость общения с великой литературой в советском кино с его востребованностью социальных героев? Яковлев не очень удовлетворял этим требованиям – и аристократической внешностью, и изысканной игрой…

Но пришла вторая половина 50-х годов, и в кино пришли новые люди, среди которых было немало смелых и талантливых. Они как бы заново открывали пути советского кино после долгой остановки на станции, именуемой «Сталинское лихолетье». Лучшие были отмечены «лица не общим выраженьем», в том числе – Эльдар Александрович Рязанов, вскоре блеснувший постановкой «Карнавальной ночи».

В 1961 году Рязанов решает снять эксцентрическую комедию по сценарию Леонида Зорина «Человек ниоткуда». Причем с

фантастическим оттенком. Сюжет ее был о том, как молодой талантливый ученый Поражаев во время научной экспедиции встречает первобытного человека из племени тали. Сам Эльдар Александрович с присущим ему чувством юмора называл свою новую комедию как раз «ненаучной», словно призывая соответственно относиться к научному подвигу товарища Поражаева.

Ученый приводит свою живую находку-открытие в Москву. Все строилось на столкновении естественного, не укрощенного цивилизацией человека с обитателями современного мегаполиса, его шумом, пустой суетой, поступками, которые кажутся дикими и бессмысленными человеку из племени тали с иными нравами и нормами жизни. Благородный и добрейший Поражаев не покидает привезенный им в столицу «экспонат», даже привязывается к нему и всячески его опекает. А в это время тупые и завистливые коллеги Поражаева плетут подлые интриги, и бедняге ученому приходится вести борьбу и на этой линии фронта…

Драматургия эксцентрической комедии не предполагает подробной разработки характеров, психологических экскурсов, внезапных поворотов во взаимоотношениях героев. Все здесь, скорее, обозначено – так было и в сценарии Зорина. Мне довелось впервые посмотреть фильм «Человек ниоткуда» года два назад. И показалось, что картина, если взглянуть на нее с дистанции наших дней, была отчасти некой экспериментальной базой-лабораторией для молодого Рязанова. От этого фильма нити словно тянутся к его более поздним лентам, «Старики-разбойники», «Небеса обетованные», «Привет, дуралеи». В какой-то мере такой площадкой оказался «Человек ниоткуда» для Юрия Яковлева и его партнера Сергея Юрского, игравшего первобытного человека.

Выбор режиссера был идеально точен. Оба актера нашли в своих ролях нечто фантастическое, сращивая это с простотой современных будней. Оба, особенно Юрий Яковлев, играли роли с наивным, печальным юмором, отстраняясь, соединяя ясность замысла и импровизацию. К тому времени актер уже свободно ощущал себя в пространстве кинематографа. Доказательство тому – эпизод на стадионе, крупные планы Поражаева-Яковлева, сгущенный почти до предела комизм.

Чувство жанра вообще присуще Яковлеву. Иногда именно он задавал верный тон остальным исполнителям. Вел их, иногда позволяя себе преувеличения, некую эксцентриаду. А порой постепенно восходя к трагическим нотам. Вспоминается картина Валерия Приемыхова «Штаны», которой талантливый актер и

драматург дебютировал в режиссуре. Юрий Яковлев играл немолодого актера провинциального театра. На театральном жаргоне «Штаны» означают актера-неудачника, обреченного всю жизнь существовать на задворках профессии. Яковлев нашел приглушенно-печальную, негромкую интонацию для человека, окончательно попавшего в капкан неразрешимых обстоятельств. Для него давно ушло желание самому строить собственную жизнь, вырваться из унизительной ситуации, чего-то все-таки добиться. Он играет незначительные роли, общается с разными людьми и незаметно оказывается ввергнут в расследование убийства официанта из местного ресторана. В итоге убийцей окажется его собственный сын. Но и в этой драме безволие и душевная усталость старого актера поначалу правят всем.

У героя Яковлева будто нет ни костей, ни скелета, ни каркаса. Но пока не станет активно раскручиваться история с убийством, все ближе и ближе подступающая к герою. Вот тогда начнется потаенная «самоказнь», как называл это Достоевский. И не то чтобы вдруг возникла в старом актере воля, энергия… Да и проявить это, в общем, уже некогда, времени осталось не так много. А впереди неизбежная расплата и боль за сына.

О роли Яковлева в картине «Штаны» вспоминают редко. Хотя присутствие Яковлева на экране, трагические ноты, прозвучавшие в финале в его игре, во многом превратили историю уголовного преступления в притчу и ставили в итоге не точку, а многоточие.

…Режиссеры, способные ценить своих сотоварищей-актеров, всегда отдавали должное таланту Юрия Васильевича. Картина «Человек ниоткуда» не была принята столь триумфально, как, например, «Карнавальная ночь». Проигрывала в зрительском успехе и последовавшая за «Карнавальной ночью» рязановская «Девушка без адреса». Но работа уже связала режиссера и актера. Прошло три года. Рязанов приглашает Яковлева на роль поручика Ржевского в картину «Гусарская баллада». Знал ли тогда Юрий Васильевич, что поначалу Эльдар Александрович намеревался снимать в этой роли другого актера? Во всяком случае, сейчас Рязанов признается в этом с добродушной искренностью: «Нет, кандидатура Юрия Яковлева возникла не сразу. Я Юрского хотел снимать. В Эрмитаже есть галерея портретов героев 1812 года. Внешне почти все эти герои просто чудовища: усатые-полосатые, некрасивые. Но отважные! Вот Юрский как раз такой был!»

Однако Генеральный директор киностудии «Мосфильм» и подвластный ему Художественный совет категорически воспротивились кандидатуре Сергея Юрского. Еще несколько слов из комментария Рязанова к этой ситуации: «Юрский всегда был замечательный. Но Юрий Васильевич Яковлев сыграл

потрясающе!»

Сам актер как-то обмолвился, что в поручике Ржевском немало от собственной его природы – природы Юрия Васильевича Яковлева. В том числе, несомненно, и от его славной способности с лету покорять женские сердца. Здесь пришел час обратиться к личной жизни актера.

О первом браке актера рассказала его дочь Алена Яковлева, известная актриса Театра сатиры: «Они (ее родители. – *Э.Л.*) познакомились, вспыхнул очень бурный роман, и они достаточно быстро соединились. Через шесть лет на свет появилась я. Когда мама заболела туберкулезом, Юрий Васильевич поехал в туберкулезный санаторий и снял там койку. Это был поступок, мне кажется, такой мужской, человеческий». Вместе с тем Алена Юрьевна замечает: «История взаимоотношений моих родителей была для мамы действительно в какой-то степени даже трагической».

Вероятно, Алена Яковлева имеет в виду разрыв ее отца и матери. В 1960 году в Театре имени Вахтангова начались репетиции классической польской пьесы Фредро «Дамы и господа». Юрий Яковлев, которому не так давно минуло тридцать лет, получил роль шестидесятилетнего майора, влюбленного в юную очаровательную девушку Зоею. Зоею играла столь же очаровательная грациозная, молодая Екатерина Райкина. Ситуация во взаимоотношениях этих героев была сдублирована с реальной жизни. У актеров-партнеров начался роман. Но Яковлев женат. Райкина замужем за актером Михаилом Державиным. Препятствия, как известно, умножают чувство… Все завершилось браком Яковлева и Райкиной и рождением сына Алексея..

Однажды Алексей спросил у отца: «В душе ты гусар?» – «Гусар? Ну, конечно…» И комментарий Алексея: «Но точно не поручик Ржевский, это однозначно. Отец к поручику Ржевскому не имеет никакого отношения».

Наверное, подобный спор может возникнуть едва ли не после каждой большой роли Яковлева. Его игра часто бывает как бы органичным продолжением его щедрой человеческой индивидуальности. Искусство для него главный способ существования. Понимаю: сейчас последуют упреки в банальности, в обращении к общему месту. Но как быть, если это действительно имеет место быть в жизни актера Яковлева? И реальное существование тоже во многом реализация его многогранной личности? Все в нем счастливо связано, переплетено. Его персонажи уверенно переходят из одной эпохи в другую с точным ощущением времени, диктующего свои законы, и вместе с тем не боятся риска, эксперимента, они всегда кажутся

естественными в его решениях. Вахтанговская школа – гротеск, трюк, парадокс. Но он и больше, чем эксцентрик: Яковлев умеет передать своеобразие натуры мечтательной, склонной к лирике, что его герои, истинные мужчины, застенчиво скрывают, но так и не могут скрыть до конца.

Кажется, каждая роль дается ему легко, играючи. При всей легкости, полетности его актерского почерка – нет, все не так легко. Но трудности воодушевляли Яковлева. В плане физического их преодоления. В плане настойчивого поиска судьбы и сути исканий своих героев – в еще большей степени.

Из воспоминаний Эльдара Рязанова: «В одном из эпизодов «Гусарской баллады» Яковлеву-Ржевскому надо было мчаться на лошади. «О чем разговор! – воскликнул Юрий Васильевич. – Конечно!» Но когда была первая съемка и нужно было ему сесть на коня и скакать в карьер вместе с отрядом, я понял, что он видит лошадь впервые в жизни на таком близком расстоянии». Рассказ Рязанова подхватывает Яковлев: «Подвели ко мне такую лошадку, а у нее глаз горит огненный. Я говорил: «Ничего себе смирная лошадка! Удружил!» Снова Рязанов: «Его взгромоздили на лошадь. А потом надо было скакать… Жуткое дело! Я скомандовал: «Марш!» Яковлев: «Ну, сейчас я покажу, как надо ездить на лошади! И с ходу не попадаю ногой в стремя. А если у тебя нет упора ногой в стремена. Все! Пиши пропало! И вцепился…» Рязанов: «Молодец, не упал. Если бы он упал, была бы катастрофа. Так состоялось его боевое крещение…»

Это о трудностях чисто физических, с которыми при усилии, сконцентрировавшись, собрав всю свою волю в кулак, можно справиться. Но вот как сыграть Ржевского, как бы паря над реалиями, посмеиваясь и не теряя при этом земной основы? Как справиться с элементами то ли водевиля, то ли мюзикла? Как посмеяться над героем, искренне его любя? Как соединить звонкую музыкальность и праздничность с определенными временными реалиями картины, рожденными войной 1812 года, с патриотическим началом фильма? И все прочно связать с фанфароном-поручиком, не забывая о том, что он так мило простодушен и очень опасен для женщин? Ведь это еще одно слагаемое в безмерном обаянии бравого офицера!

Яковлев идеально чувствует эту, уже почти ушедшую ныне мужскую популяцию, кажется, целиком относящуюся ко времени блистательных офицеров, слегка влюбленных разом во всех хорошеньких женщин и так мило позволяющих обожать себя, не «обещая любови вечной на земле»…

Но вот душка Ржевский оказывается поражен собственным внезапным открытием: неужели он по-настоящему влюбился… в

корнета Азарова… Тьфу-тьфу, черт возьми, в очаровательную Шурочку Азарову, девицу явно с характером, которая того и гляди еще возьмет над ним власть!

И было у Яковлева в роли Ржевского безупречное изящество линий, выразительная пластика, точно вписывающаяся в жанровое начало фильма. Да, истый вахтанговец, не устаю это повторять, Юрий Яковлев, всегда чувствующий природу драматургии, режиссуры, подчиняя этому свои решения и самого себя.

Он находит мудрую тишину, играя Антона Павловича Чехова в спектакле «Насмешливое мое счастье». Читая чеховские рассказы по радио. Начало встрече актера с Чеховым было положено очень давно, когда молодой актер Юрий Яковлев сыграл доктора Трилецкого в малоизвестной в то время чеховской «Пьесе без названия». Той самой, которую позже Никита Михалков положил в основу фильма «Неоконченная пьеса для механического пианино».

После выхода спектакля критики писали, что в докторе Трилецком Юрия Яковлева можно разглядеть глубокую, тонкую иронию, скрывавшую подлинную жизненную драму.

Ирония – самозащита для чеховских персонажей, как и во многом она была таковой и для самого писателя. Пьеса Малюгина «Насмешливое мое счастье».

Целиком построена на письмах Чехова, Лики Мизиновой, Ольги Книппер-Чеховой и т. д. В спектакле Театра имени Вахтангова по этой пьесе Яковлев блистательно играл Чехова. В общении с творчеством Чехова, должно быть, рождалась одна из самых близких Яковлеву тем: печальная безысходность даже самого сильного чувства, недостижимость счастья. И еще ответственность человека за страдания ближних и дальних. Большинство окружавших Чехова людей, в том числе и умных, воспитанных, существующих в режиме строгой нравственной дисциплины, были заняты исключительно собой, собственной болью. У Яковлева Чехов знает, что ему не разрушить эту стену. Отсюда его постоянная горькая ирония по отношению к своему глубоко потаенному романтическому чувству к прекрасной Лике Мизиновой. Чехов знает все о ней. Много больше, чем она сама о себе знает. Он осознает всю невозможность их общего будущего. И все же он устремлен к ней – нежной, временами недоброй, чуткой, но по большому счету ни к чему не причастной. И скептическая интонация Антона Павловича у Яковлева была прежде всего обращена к самому себе.

В кино Юрий Яковлев играл Тригорина в «Чайке», поставленной Юлием Карасиком. Сыграл писателя Потапенко в

картине Сергея Юткевича «Сюжет для небольшого рассказа», картине, лишенной тайны, что вопреки самой сути Чехова и его прозы. Фильм несколько в лоб пересказывал опять-таки историю взаимоотношений писателя и Лики Мизиновой, в роли которой снималась Марина Влади. Лика здесь – холодная красавица, которая предпочла печальному, больному насмешнику Чехову удачливого и модного драматурга Потапенко.

В этом фильме Яковлев был хорош собой, о чем все время помнил его герой. Уверен в себе и напрочь лишен душевного изящества, которым так щедро был одарен Богом Антон Павлович.

Вернусь к «Чайке». В этом фильме режиссер собрал максимальное количество звезд, что иногда дает отрицательный результат. Снимались Алла Демидова, Людмила Савельева, Армен Джигарханян, Николай Плотников, Ефим Копелян и т. д. Список знаменитостей можно продолжить. Но каждый в этой картине играл нечто свое, воля и мысль режиссера не объединила их, пазлы не сошлись в общую картинку. В решении Яковлева милый, мягкий Тригорин, внешне такой безвольный, на самом деле не желал растрачивать себя в отношениях с женщинами, был одной из самых убедительных фигур с его вариацией знакомого характера. Как-то без особых эмоций он устремлялся к роману с Ниной Заречной: молодая восторженная влюбленная в него девушка – почему не ответить ей, только не беря на себя при этом никаких обязательств. Устав от восторженности Нины, от ее детской жажды славы, Тригорин, в общем, спокойно возвращается к немолодой, умной Аркадиной (Алла Демидова). Яковлев и Демидова были так хороши, когда Аркадина говорила Тригорину, как он талантлив, прекрасен, изумителен… Она лгала, зная, что только этой пафосной ложью может вернуть мужчину. Лгала, издеваясь над собой и, в общем, над ним. Тригорин, до конца себе в том не признаваясь, понимал, что его подруга лжет, но слушал, желая верить в сладкую, дивную ложь. Они, двое, были едины в эти минуты, и все обещало им долгую общую жизнь. С треволнениями, очередными изменами мужчины, но все-таки общую и долгую.

…Много лет назад я брала интервью у Юрия Васильевича. В чреде очень многих подобных деловых встреч с его коллегами Яковлев покорял подкупающей простотой общения, дружелюбием, галантностью. Это старомодное слово как нельзя более идет к манере общения Яковлева. Внешние атрибуты воспитания не заслоняли и душевную его воспитанность, редкую деликатность. Наверное, последнее сближало его с Антоном Павловичем Чеховым, любимым писателем актера.

Быть может, поэтому трудно представить Яковлева в ролях, как принято их называть, отрицательных. Хотя, разумеется, он их играл. В картине «Большая дорога» – белогвардейского офицера Поливанова. Год выпуска фильма 1962-й, легко представить, что был это «нехороший» человек, лицемерно скрывавший за маской отпетого гуляки якобы открытого, искреннего, разумеется, подлого врага, ненавидящего взбунтовавшийся народ.

В экранизации романа Леонида Леонова «Русский лес» Яковлев был фашистом Кителем. Обе работы, в «Большой дороге» и «Русском лесе», были вполне профессиональны. И вместе с тем лишены блеска, спрямлены. Вины актера в этом нет, такова была предложенная ему драматургия. Подобное знакомо каждому актеру, тем более в кино. Но Яковлев не умеет укладываться в стандартные схемы добра и зла.

…Поначалу решение режиссера Романа Виктюка, ставившего инсценировку «Анны Карениной» на сцене Театра имени Вахтангова, отдать роль Каренина Юрию Яковлеву казалось нереальным. Яковлеву, самой природой словно созданному для роли Стивы Облонского! Однако Юрий Васильевич нашел свою дорогу к характеру замкнутого в броню недосягаемости Чиновника, всю жизнь занятого своей карьерой, успешно ее сделавшего, одолевшего уже почти все ступени на лестнице, ведущей вверх… В роли Каренина в прошлом имели успех великие артисты Николай Хмелев и Николай Гриценко. Каждый из них по-своему искал драматизм судьбы Алексея Каренина, его тайную тоску, его оскорбленную любовь к жене. И каждый сумел рассказать об этом. Для Яковлева тайна Каренина была в тоске по любви, что он старательно скрывал, прятал: с его точки зрения, было бы неприлично, недостойно для человека, облеченного властью, позволить себе любые эмоциональные выплески. И все же тоска давала о себе знать во взгляде Каренина на Анну, в бессилии этого взгляда. В руке, внезапно протянутой к жене и не находящей ответа. Вроде бы омертвела душа Каренина, но актер вдруг высекал искру одним точным движением, дрожью в голосе, поворотом головы…

Спектакль Романа Виктюка был нарочит и, в общем, признаться, скучен. Мысль режиссера и роман Толстого существовали как бы отдельно друг от друга. А вот Каренин Яковлева, несмотря ни на что, оставался в памяти, точно переданной внутренней жизнью его персонажа, обостренной реальностью его жизненной драмы.

А Стиву Облонского Яковлев все-таки, к счастью, сыграл в кино. В картине, которую в 1968 году снял режиссер Александр Зархи, где Анну Каренину, пленяя подлинным трагизмом,

страстно, самозабвенно играла Татьяна Самойлова.

Яковлев и Гриценко в этом фильме поменялись ролями. На экране Николай Гриценко стал великолепным Карениным. А Юрий Васильевич называет роль Стивы, князя Степана Аркадьевича Облонского, самой своей любимой. Вероятно потому, что находит в Стиве Облонском многие родственные ему самому черты. И прежде всего в способности Стивы постоянно и спонтанно радоваться жизни – такой, какая она есть. Какой бы она ни была. У его Стивы безмятежно распахнутые, добрые глаза. Ясный, теплый взгляд. Изумительный бархатный голос. Этот человек, кажется, неуловим, особенно в те минуты, когда надо вроде бы остановиться, задуматься, принять решение. О, это великий для него труд!

Посреди шумной московской улицы он бросает жену и детей, едущих за покупками. Сыну и дочери нужно пальто, но у кроткой, беззащитной жены Стивы, Долли, как всегда, нет денег. Долли пытается удержать мужа, просит, объясняет, снова просит… Но он уже не здесь. Унесся. Убежал. Упорхнул. Стива вообще порхает, живет только здесь, сейчас и непременно получая удовольствие. Иначе зачем жить? Удовольствие – обед в Дворянском собрании. Роман с гувернанткой его детей, тем более это очень удобно, девушка рядом, мила, покорна. Это поездка к старому другу Левину, где Стива, наслаждаясь, дышит чистым деревенским воздухом, заглядывается на миловидных пейзанок… И что ему до высоких идей о переустройстве мира, которые мучают его умнейшего друга! Все только здесь и сейчас.

Плохо ли это, хорошо ли? Да, на Стиву нельзя положиться, но его нельзя не любить, надо радоваться вместе с ним, подчиняясь его обвораживающей непосредственности и любви к жизни.

И еще об одной роли актера, любимой зрителями. Режиссер Георгий Данелия предложил Яковлеву сняться в фильме, который будет создан в совершенно новом для Юрия Васильевича жанре. И, соответственно, в неожиданной для него роли. Это была философская комедия с фантастическом оттенком, как всегда у Данелии, ироничная и яркая.

«Вообще-то это было странное предложение со стороны Данелии, – вспоминает Яковлев. – Я, правда, согласился сразу. Прочел сценарий: не очень понял, честно говоря. Но согласился. Потому что мне очень хотелось сниматься у Данелии. Это такая философская притча, в которой не сразу разберешься… Артисты, по-моему, не до конца поняли, какой это был интересный проект – «Кин-дза-дза!». Сейчас уже понимаешь, что это антиутопия, что это блестящее кино. Слава богу, что этот фильм догнал свое время…

Условия съемок были немыслимыми. Голая пустыня. Днем жара 60 градусов. Ночью ноль. Собрать вместе снимающихся актеров было практически невозможно. Съемки по три дня, не больше. Дорога три часа самолетом до Алма-Аты. Потом полтора часа до Небит-Дага. Там база. И еще час по пустыне. И каждый день новый текст: за ночь его сочиняли Данелия и Габриадзе».

Все было преодолено. Яковлев смело соединял философское с будничным, повседневным, открывая свою правду – сложную, полную острых, неразрешимых противоречий. Во взгляде актера сохранился как бы иронический прищур. Может быть, то был потаенный скепсис? Может быть, ощущение гостя во все-таки оставшейся для актера несколько чужой истории? Хотя вахтанговская тяга Яковлева к эксцентрике, к зазору, заложенному между ролью и исполнителем, не могла не прийти к нему на помощь. Он сыграл свою сольную партию со сдержанной доброжелательностью, нашел свою стилистическую мелодию, совпадавшую с острой авторской окраской режиссера. И оставаясь самим собой.

Приближаясь к финалу, как еще раз не вспомнить о личной жизни актера, ставшего к восьмидесяти годам патриархом большой семьи. Отцом троих детей – от трех жен. Дедушкой нескольких внуков. И сохраняя самые добрые отношения со всеми родными.

…После нескольких лет семейной жизни с Екатериной Райкиной, рождения сына Алексея, супруги разошлись. Юрий Васильевич снял квартиру, готовился там к роли Чехова. В это время Яковлев встретил женщину, ставшую его третьей женой и матерью его сына Антона.

Она была студенткой ГИТИСа, будущим театроведом. Вскоре стала работать в музее Театра имени Вахтангова. Яковлева она видела в роли доктора Трилецкого в «Пьесе без названия». Они познакомились. Юрий Васильевич стал частым посетителем музея и… «Начнем с того, – говорит он, – что я по знаку Зодиака Телец. А Тельцы очень влюбчивы и очень ревнивы».

Сейчас их браку более сорока лет. Их сын Антон, начинавший как актер, ушел в режиссуру. Пробовал свои силы на телевидении. Собственно, с актерской профессии начинал и другой сын Яковлева, Алексей, но позже занялся недвижимостью. Антон успешно продолжил путь в театре, прекрасно поставив на Малой сцене Московского Художественного театра имени Чехова инсценировку «Крейцеровой сонаты» Льва Толстого с Михаилом Пореченковым в главной роли.

Дочь Алена – популярная актриса, одна из ведущих в Театре сатиры. Красивая, обаятельная, она востребована в

телевизионном кино. Там же сделала первые шаги ее дочь Маша, ныне студентка Театрального училища имени Щукина. Юрий Васильевич объединяет свой мощный семейный клан без особых усилий. Для этого достаточно просто одного его присутствия в жизни детей и внуков.

«Это чудо! – говорит об отце Антон Юрьевич Яковлев. – Мне всегда хочется рядом с ним постоять… Юрий Васильевич не просто гениальный артист. Это невероятная личность. При нем невозможно хандрить. При нем невозможно думать, какой ты бедный-несчастный…»

То, о чем говорит Яковлев-младший, – великий дар, который встречается все реже и реже. Великий и животворный. Во многом ставший опорой актера в его комедийных ролях.

Сам Яковлев, когда заходит речь о комедии, непременно вспоминает любимую им «Принцессу Турандот» – как начало его долгой дороги в комических ролях: «В «Принцессе Турандот» я обожаю хулиганить. Это священный для вахтанговцев спектакль 1922 года, который ставил еще сам Вахтангов. Когда Рубен Симонов решил восстановить спектакль, в театре возник переполох. Наибольшую сложность вызывали маски Труффальдино, Бригеллы, Тартальи, Панталоне. Они должны были общаться со зрителями на современные темы…

Было очень трудно придумать для масок смешные интермедии. Решили пригласить на помощь Аркадия Райкина. Он мне говорит: «Юра, скажите, сколько вашему персонажу лет?» Я играл Панталоне. Я стал подсчитывать: «Думаю, около трехсот». И тогда Райкин предложил мне читать передовицу «Правды», но с учетом выговора, дикции человека в таком почтенном возрасте. И неожиданно пришел характер».

Характер! Именно это ставил всегда во главу угла Юрий Васильевич Яковлев. Если еще раз вспомнить культовую ленту «Иван Васильевич меняет профессию», то это прекрасное подтверждение главного вектора в исканиях актера, где он, по сути, играл две роли: управдома Буншу и царя Ивана Васильевича по прозвищу «Грозный».

Яковлев играл так, что возникало некое зеркально-шаржированное двойное отражение. Буйный нрав, жестокое властолюбие русского государя неожиданно отыгрывались в жалком управдоме, в нелепом человечке в мятом летнем костюмчике, коротковатом и поношенном, в его навсегда перепуганном взгляде, в его абсолютной несуразности.

Безвольный, ничтожный управдом, фантастически оказавшийся на троне, неожиданно, но и оправданно (Яковлев точно подготовил эту метаморфозу) будто расправлял крылья.

Расправлял их уродливо и бездумно.

Кстати, возможно, играя Буншу, Яковлев вспомнил урок Райкина: он придумал скороговорку и шепелявый выговор своего управдома.

Немногие картины живут так долго, как гайдаевский «Иван Васльевич меняет профессию». Фильм был снят в 1973 году. Наша страна прошла с тех пор драматический, мучительный путь крушений, невероятных перемен, катаклизмов и виражей. Лицо ее разительно изменилось. Пришло новое поколение. Такое другое. Такое отличное от своих отцов и матерей. Но это поколение смотрит фильм Гайдая едва ли не с теми же эмоциями, что их «предки»… И в этом немалая доля труда Юрия Яковлева.

Недавно прошел его юбилей. Восемьдесят лет… Невольно задумываешься: а явился ли на смену этому замечательному актеру тот, кто сумел бы подобно Яковлеву подниматься до трагических высот и быть столь упоительно прекрасным в комедии? Кто был бы так внутренне масштабен? Так свободен и непринужден в каждой роли, и невозможно представить себе, что за этим были сомнения, муки, преодоление. Наконец, есть ли сегодня кто-то, равный ему во взаимоотношениях с жизнью, с людьми, окрашенных его врожденной, глубочайшей интеллигентностью? Его сын Антон очень точно сказал об отце: «Это – солнце…»

И хочется верить: может быть, появится кто-то, о ком скажут те же слова? Ведь мир на таких художниках, как Юрий Яковлев, держится…

ПОЗНАВАЯ БЕЛЫЙ СВЕТ… Нина Русланова

Давно было пора начинать съемки, но актрисы на главную роль все еще не было. Прошли десятки кинопроб. В памяти режиссера остались встречи с умными, одаренными артистками. В том числе и с той, с которой он давно мечтал поработать – тонкой, интеллигентной актрисой, наделенной даром трепетно говорить со зрителями о метаниях женской души. И все-таки режиссер Алексей Герман сомневался, продолжая поиски актрисы. Быть может, его сомнения начинались с характера героини, каким он когда-то был выписан его отцом, Юрием Германом, в повести «Мой друг Иван Лапшин», ставшей основой сценария будущей картины? Адашова в повести была мила, хороша собой, играла в театре главные роли, любила и была любима. Но что-то слишком благополучное в таком варианте судьбы виделось Алексею Герману с его драматическим мироощущением: наверное, не по душе была всем обласканная женщина. Самой жизнью, достаточно удачной, эта почти смиренная Наталья Адашова.

Актрису Нину Русланову в то время Герман прочил на другую роль. Предполагалось, что сыграет она проститутку по прозвищу «Катька-Наполеон», которая появится на экране на три-четыре

минуты, – острохарактерная роль, одна из фигур в сложной, многомерной композиции фильма. С этим предложением режиссер обратился к Нине Руслановой: «У меня есть для вас маленькая роль…» – «Я к вам пойду даже в массовку», – ответила актриса, ничуть не покривив душой (кривить душой она вообще не способна). Нина знала: даже самая непродолжительная работа с Германом сулит актеру трудную радость встречи. И скорее всего победу…

Вскоре Русланову вызвали на «Ленфильм» на пробу костюма. На нее надели жалкие тряпки «Катьки-Наполеон». Подошел Герман, стал рассматривать рубища, посмотрел на Нину: «А что, если мы попробуем вас на роль Адашовой?» Нина рассмеялась: «Меня? Не может быть… Никоим образом на эту роль не гожусь».

Пробу провели вроде бы шутя. Переодели Русланову в костюм Адашовой, перечесали. Дали выучить небольшой текст. Попросили просто пройти по коридору… Все было, как в тумане. С этим актриса и вернулась из Ленинграда в Москву. Наступило долгое молчание. Признаться, сама Нина слабо верила, что Герман всерьез отнесся к ее кинопробе. Утешала себя: «Причуды гения…» «Ленфильм» молчал. Русланова не знала – и откуда было ей знать? – в это время решалась ее судьба: роль Адашовой оказалась для актрисы и на самом деле судьбоносной.

Она не знала и того, что вспомнилось Алексею Герману во время их первой встречи. А вспомнилось то время, когда он, окончив Ленинградский театральный институт, работал в знаменитом БДТ – Ленинградском Большом драматическом театре имени Горького. Начинающему режиссеру приходилось бесконечно репетировать вводы и ставить так называемые выездные спектакли. Играли в них актеры, давно уже не занятые в основных постановках, была среди них и артистка К. Давным-давно она уже ничего не делала, но числилась в труппе, состояла в месткоме и массе других общественных организаций. Все откровенно, с нетерпением ждали ее ухода на пенсию, но она медлила: кроме театра, принесшего ей, кстати, только душевную драму, у нее ничего не было. Хотя когда-то она много играла… Когда-то ее любил военный, занимавший высокий пост, хотел на ней жениться, звал с собой куда-то на Восток. А она отказала ему, не желая расставаться со сценой. Трудно сказать, какая доля вымысла присутствовала в легендах, которые рассказали Герману об актрисе К. ветераны театра. Существенно иное: судьба и легенда соединились в воображении режиссера с судьбою героини его фильма Наташи Адашовой. Увиделась она ему неприкаянной, неудачливой, отвергнутой тем единственным, кого полюбила. Сильной, слабой, надеющейся, покинутой.

Но отчего все-таки так сошлось все на Нине Руслановой с ее озерным просверком голубых глаз, крепкими яблочными скулами и смолоду как бы надорванным голосом деревенской заводилы? Отчего она, резкая и раскованная, прячущая за этой раскованностью свою незащищенность и нежность, оказалась в итоге той актрисой, которой выпало счастье сыграть Наталью Адашову в замечательной картине Алексея Германа, женщину, пришедшую к нам из 30-х годов с их безумной верой в несбыточное счастье?

Русланова пленяет как раз тем, что вовсе не стремится пленять. Она не боится быть смешной, некрасивой. Ее искренность и соответствующие бурные реакции порой принимают за недомыслие (как изощренны мы стали в приятной лжи!), но она всегда остается притягательной в своей непоколебимой естественности и цельности. Мир для нее неделим, как цельна и неделима ее душа.

Более сорока лет назад второкурсница Театрального училища имени Щукина Нина Русланова впервые снялась в кино в картине Киры Муратовой «Короткие встречи». Фильм вышел в прокат с опозданием почти в два десятилетия, уже после того, как актриса сыграла Наташу Адашову в фильме «Мой друг Иван Лапшин». Но, может быть, именно такое стечение обстоятельств сегодня, спустя годы, помогает полнее осознать суть самовысказывания актрисы, суть ее дара? От первой роли – и по сегодня.

Путь художника во многом связан с его жизненной дорогой, от этого никуда не уйти. Корневая система, в общем, питает нас всю жизнь, в ней – и сила наша, и слабость… Нина Русланова – не исключение.

Ее часто спрашивают: не родня ли вы Руслановой Лидии Андреевне, великой русской народной певице? И нынче не удержать слез, слушая, как она поет «Валенки», проникнутые вековечной женской тоской по любимому «Да нет, – отвечает Нина Ивановна, – не родня мы… Я – Русланова сама по себе».

Она никогда не видела Лидию Андреевну, разве только в старых кинокадрах. А фамилию дали ей в детском доме, на пороге которого нашли ее. Славное имя певицы присвоили крошечной девочке за ее сильный голос. Свою настоящую фамилию она так и не узнала, как и не нашла своих родных.

Детский дом был на Украине, в маленьком городке Богодухове, что под Харьковом. Там прошли детство и отрочество Нины. Там же, после восьми классов, окончила строительное училище, получив профессию штукатура. С этого началась ее взрослая жизнь – отныне надо было заботиться самой о себе. Вместе с сокурсниками Русланова отправилась на стройку.

Работы для ребят не нашлось. Часами сидели без дела, дожидаясь, пока привезут бетон, кирпич…Соответственно и платили: восемнадцать рублей в месяц. Стали подавать заявления об уходе, возлагая все надежды на Харьков, один из самых больших в стране городов. Верили, что найдут там работу и жилье. В конце концов, на стройке остались двое: Нина Русланова и ее подруга Нина Белимова. Обеих удержали занятия в вечерней школе.

В то время Русланова собиралась стать геологом. О геологии она знала немного, а вернее, почти ничего не знала. Но тогда, в 60-е, молодежь жила романтическими песнями у костра, фотографиями людей в штурмовках, открывших новое месторождение где-то на краю земли, фильмами о подвигах геологов, словом, мечтами «о туманах и о запахах тайги». Конкурсы на геологические факультеты были громадные. И Нина тоже хотела открывать алмазные трубки и петь у костра. Для этого нужен был аттестат зрелости. Окончив школу, две Нины отправились в Харьков и там быстро устроились на работу. Белимова вскоре поступила в педагогическое училище. А Русланова все чаще задумывалась о другом – о том, в чем сама себе не смела признаться: о сцене.

В начале 60-х в Харькове бурлила «оттепель». В том числе этот исконно театральный город словно вспомнил о том, что когда-то здесь существовала одна из лучших провинциальных трупп России – антрепризa Николая Синельникова. О том, что здесь начинали свой путь Тарханов, Шатрова, Петкер… О том, что в Харькове создал легендарный театр «Березиль» «украинский Мейерхольд» Лесь Курбас, умерший в лагере. Молодежь мечтала о новом театре, свободном от рутины и тупости сталинского времени. Так возник театр под руководством выпускника Харьковского театрального института, ныне известного российского режиссера Адольфа Шапиро. Долетали слухи о московском «Современнике». Приезжал и собирал огромные аудитории Евгений Евтушенко.

Не стану утверждать, что все это впрямую тогда касалось жизни штукатура Нины Руслановой. Но, судя по всему, не обошло ее стороной. Время надежд, атмосфера его, его ожидания так или иначе соприкасаются с каждой судьбой. Думаю, что стойкий, постоянный интерес к людям, темперамент Нины Руслановой вряд ли позволяли ей существовать на духовной обочине. Словом, она начала решительно и серьезно готовиться к поступлению в театральный институт. Начала… с покупки туфель на модной «шпильке»: по мнению Нины, на низком каблуке актрисе ходить негоже. Была подготовлена программа, положенная

абитуриентам. С этим она отправилась на экзамены. «Шпильки» не помогли – первая попытка окончилась неудачей. Однако не лишив Нину надежды.

В ту пору у нее были свои кумиры. Иногда это позволяет как бы заново увидеть устремленность будущей звезды. Людмила Гурченко, актриса, танцовщица, певица, в одном из интервью назвала знаменитую американскую киноактрису Джанет Макдональд любимой артисткой в годы своего детства. Макдональд покорила ее блистательным вокалом, пластикой и мощным темпераментом… Русланова была увлечена и надолго осталась верна советским актрисам Фаине Раневской и Людмиле Целиковской. По ее словам, она никогда не была киноманом. Не собирала фотографий актеров и не писала им письма – признания в любви. Просто любила…

Целиковская дарила ей радость. В старых довоенных фильмах она являлась зрителям, юная, хорошенькая, беззаботная. Пела милые песенки о любви. Обещала безоблачное счастье, которое, в конце концов, настигало ее героинь. Целиковская уводила от трудных будней (а их Нины Руслановой хватало), уводила от горестей и от реальных проблем, что иногда бывает так необходимо…

Любовь к Раневской росла у Руслановой долгие годы. Мастерство, талант, ирония и самоирония уникальной актрисы Нина осознала позже, способная профессионально их оценить. В молодости обожала юмор Раневской, добрый и печальный, что было ей особенно близко.

Потом, уже в Москве, Нина познакомилась с Раневской. Наверное, приложив некие усилия, могла бы продолжить общение. Но не стала приближаться – в этом черта ее независимого нрава, нежелание обременять собою других, себя другим навязывая.

Русланова может быть резкой, неуемной, случается – яростной, но только не ради того, чтобы подчеркнуть собственную значимость. Когда заходит речь о лучших ее работах, страстных и талантливых, она тушуется, настаивает на том, что не ее это заслуга, а режиссера, сценариста, партнера. И в этом ни грана позы, актерского кокетства, желания еще и еще раз услышать комплименты в свой адрес. Кстати, Раневская после спектаклей, приносивших ей огромный успех, вполне искренне страдала: «Сегодня я играла ужасно!»

– Когда я смотрела на Раневскую, сама уже став актрисой, я все время думала: Господи, как это у нее все так получается? – вспоминает Русланова. – Как?! Не знаю… Вот хочу так же сделать, а не могу! И это «не могу» просто разрывает меня.

Я – профессиональная артистка. Обычно хорошо вижу, понимаю, как работают мои коллеги, всю их тайную механику чую. А у Раневской – вот не вижу, не знаю, как это вышло.

…И снова обратимся в прошлое: вторая попытка поступить в театральный институт увенчалась успехом. Нину принял на свой курс опытный педагог Трофим Карпович Ольховский, запомнивший Русланову еще во время экзаменов. «Увидел меня и взял…Увидел, наверное, как я рвусь в институт, пожалел, стал со мной заниматься…» Но вряд ли она права. Вернее другое: Ольховский сразу разглядел, прочувствовал в диковатой новобранке незаурядный талант. Отстоял Нину, когда на первом курсе после показа ее хотели отчислить по причине «профессиональной непригодности». Не только отстоял, но дал ей к следующему показу два отрывка, очень разных: Хиврю из пьесы классика украинской драматургии Марка Кропивницкого «Чумаки» и Марию Сергеевну из пьесы Леонида Леонова «Золотая карета», немолодую, умудренную опытом и жестокими утратами женщину. На показе отрывки шли один за другим. Пока на сцене переставляли декорации, Нина, вылетев за кулисы, переодевалась и выходила на сцену уже не только в другом костюме, но и в совершенно ином душевном состоянии. После этого показа ее позиции в институте укрепились. Казалось бы, все о'кей… Но не для Руслановой: ей стало тесно в провинциальном вузе. Манила Москва. Конкретно – Театральное училище имени Щукина. «Щука» в ту пору гремела. Только что ее выпускники стали основой преобразованной труппы Театра на Таганке, перенеся на эту сцену свой дипломный спектакль «Добрый человек из Сезуана», ставший во многом поворотным для театра того времени. Выпускники Щукинского училища снимались в кино, страна знала их: Михаил Ульянов, Татьяна Самойлова, Юрий Яковлев, Андрей Миронов, Александр Ширвиндт… О педагогах училища рассказывали легенды… И Нина Русланова, озаботившись добрым напутствием Ольховского, рванула в Москву.

Где ей было знать, что первым делом педагоги ужаснутся ее южному говору. Харьков – русский город, насильственно присоединенный к Украине после революции. Язык там русский, но отчасти изуродованный, со своими диалектными проблемами. Но даже этот странный говор не смутил замечательных мастеров, Веру Константиновну Львову и Леонида Моисеевича Шихматова, учеников Вахтангова, принявших Нину Русланову на свой курс. Ее яркий талант заставлял их верить.

Курс был отменный – Леонид Филатов, Александр Кайдановский, Владимир Качан, Борис Галкин, будущий актер и

режиссер Иван Дыховичный. Нина оказалась в прекрасной атмосфере: сильные и способные сокурсники в творческих вузах, как правило, создают особое напряженное поле. Нина Ивановна говорит, что поначалу тянулась за ребятами, как бы вставая на цыпочки.

Естественно, жилось ей трудно. Стипендия в театральных институтах была мизерной. Русланова подрабатывала ночными дежурствами на станции «Скорой помощи», благо станция находилась рядом с общежитием. Там насмотрелась на великое множество людских бед, столкнулась с сотнями разных характеров. Видела уходящих из жизни, брошенных близкими стариков. Видела тех, кто обезумел в ненависти к другим. Встречала одиноких, безнадежно тянущихся к чужому теплу… Перед ней открывались исполненные боли страницы быта и бытия.

В Москву довольно часто приезжал Ольховский – проведать Нину. «Переживал, все опасался за меня, – говорит Русланова. – У меня ведь смолоду не очень легкий характер. А что? Характер и должен быть Характером! Но Трофим Карпович боялся, что я могу кому-то что-то не так сказать, нагрубить и меня осудят, не поймут… Он-то знал, что резкость моя от трудной жизни, от среды, в которой я выросла. Оберегал меня. Позже меня так же оберегала Вера Константиновна Львова. Мне вообще везло на хороших людей».

Наверное, прожитая жизнь дает Нине Ивановне право так говорить. Но и она наделена даром вызывать к себе такое отношение: в приближении притягивает ее обостренное чувство справедливости, твердое и по-мужски прочное, ее совестливость. И умение оценить то, что дают ей люди, в том числе и в профессии. По сей день Русланова говорит о своих учителях, мастерах, которые вели ее первые годы. Не только о Львовой и Шихматове…Она называет Этуша, Андрееву, Шлезингера, Русинову, Бененбойма, которые тоже преподавали в то время в училище. Они помогали Нине открывать самое себя, давали играть очень разные роли. Ее дипломными работами были Настя в горьковском «На дне», героиня французского водевиля и персонаж из инсценировки повести Сергея Антонова «Разорванный рубль». Но до этого случилась одна из главных встреч ее жизни – с режиссером Кирой Муратовой, в фильме которой «Короткие встречи» Русланова сыграла Надю.

– Если бы я не открыла Нину Русланову, ее бы все равно открыл кто-нибудь другой. Такая актриса не могла остаться неоткрытой! – сказала Кира Муратова на премьере «Коротких встреч», состоявшейся через двадцать лет после завершения

картины.

«Кира! – восклицает актриса. – Кира – это особая часть моей жизни. Подруга. Наставница. Пример огромной воли и мужества. Звучит банально? А я не могу найти других слов, тем более что применительно к Кире это идеально точно. Мне кажется, тот путь, который прошла Муратова, заставляет многих и меня, в частности, по-другому взглянуть на себя. Понять, как много может человек вынести, как он способен встать над своей судьбой. Она может все это…»

Началось же с того, что Нину, второкурсницу, остановили на пороге училища незнакомые люди и попросили прочитать сценарий, обещая вызвать на пробу. Вызов пришел, и Нина вместе с Верой Константиновной Львовой пошла к ректору училища отпрашиваться на поездку в Одессу, на киностудию. Особенно Русланова не надеялась, но было так интересно то, что как будто ей предстояло.

– Отпускать нас в кино ох как не любили! – Нина Ивановна смеется. – Теперь иной раз думаю – и правильно! А чаще думаю – нет! Неверно! Нельзя отметать кино из актерской жизни, тем более для молодых, начинающих. Кино, если, конечно, это не бессмыслица, которой сейчас забит телевизор, расширяет наше амплуа. Талантливые режиссеры в этом плане смелее, раскованнее, что ли… Подвижнее, подвижнее, гибче кинематограф с нами обходится. Я, естественно, говорю о таких мастерах, которые тебя не затем приглашают, чтобы ты дублировала свои удачи, а новой бы людям явилась. В театре мне, уж поверьте, никогда не дали бы сыграть Адашову, а Алеша Герман решился! Понимаю: таких, как он, у нас раз-два и обчелся. И взгляд у него на артистов уникальный, потрясающий. Но можно же на него равняться. А не на того, кто на телеконвейере трудится. На его талант, смелость, разум…

И Кира Муратова, конечно же, рисковала, утверждая на роль Нади Нину Русланову. Опыта Русланова набиралась довольно своеобразно: в течение полугода она приходила каждый день на съемочную площадку независимо от того, была ли занята в той или иной сцене. Поначалу ей непросто давался и сам процесс съемок, то приходилось играть что-то из середины Надиной истории, то снимался финал, то надо было выйти на площадку и произносить первые реплики ее героини. Нина уставала от дублей. Уставала от ожидания… Но постепенно привыкала, учась тому, что в кадр надо «влетать». Так она сформулировала тогда суть своей новой работы.

Ситуация на съемках была сложной еще потому, что во второй главной женской роли снималась сама Муратова. Не

сложилось с утвержденной на эту роль актрисой, на поиски новой времени уже не было. И тогда Муратова вышла на съемочную площадку еще в одном качестве: в облике милой, несчастливой Валентины Ивановны, работника горисполкома, женщины, изваянной советской идеей о первородстве служебного долга, равнозначного долгу перед Родиной!

Женственная прелесть молодой Муратовой, ее талант и прозорливость позволили ей повернуть характер такого толка неожиданно и трогательно. Валентина Ивановна от души, убежденно кладет все силы на то, чтобы горожанам жилось хоть чуточку легче, отдавая сердце и душу… проблеме городского водоснабжения. Сегодня это звучит дико! Но такими вырастали люди того поколения, часто жертвуя тем, чем не следовало бы жертвовать… Судьбой, любовью, семьей.

Подвижничество любого рода, как правило, сужает взгляд человека, концентрируя все его силы на чем-то одном, ставшем для него главным и единственным по большому счету. И у славной Валентины Ивановны просто недостает уже сил на нормальную любовь к любимому, на отказ от работы. Выбор однозначен: либо уехать с тем, кого она любит и кто любит ее, либо по-прежнему любить городское водоснабжение.

О Валентине Ивановне так подробно, чтобы стала внятной ее роль в судьбе сельской девчонки Нади. Нади, которая однажды вошла в дом сотрудницы горкомхоза… Общение с Муратовой-режиссером и Муратовой-актрисой, возможно, и стало для Руслановой киношколой в ее дебюте.

– Я считаю, что Кира – актриса замечательная! Ни у кого потом я не встречала подобную тонкость и легкость. Честно говоря, тогда я все это не очень-то осознавала…Теперь смотрю фильм – вижу: редкостная артистка Кира Георгиевна. И партнер она редкостный. На нашем первом фильме я совсем пацанкой была, где там оценить, что рядом с тобой такой мастер. Сейчас понимаю, сколько она мне дала в профессии.

Кира Муратова была для дебютантки камертоном и ориентиром. Помогали Нине в какой-то мере воспоминания о сравнительно недавней жизни в Богодухове с его полудеревенским бытом. О работе на стройке… Помнила она и о первых впечатлениях в Харькове, когда пришлось втискивать себя в другой быт, другие ритмы, мириться с отчужденностью горожан, пространством полуторамиллионного города и его лицами. Все это, безусловно, работало на образ Нади, крепкой дивчины. Прямые русые пряди обрамляли румяное лицо (фильм черно-белый, но все время чувствовался этот горячий, здоровый румянец), взгляд смелый, острый, чуть исподлобья, чуть

настороженно… А как иначе?

В самой природе Нины Руслановой многое истинно, глубоко связывает ее с русским народным началом. Она словно генетически впитала в себя это знание русской бабьей доли. Она знает силу протяжной родной песни. Она любит, себя не жалея и не милуя. Страдает, стоя у последней черты, понимая – за ней погибель.

Русланова не раз и не два заговорит об этом с людьми. Надя – первая – поможет актрисе в этом. Детство и юность Нины таковы, что практически с пеленок истребили в ней малейшие проявления инфантилизма. Вот и Надя, юная, неопытная, деревенская, ощущает себя старше вроде бы умудренной неким опытом двадцатидевятилетней своей хозяйки Валентины Ивановны. Она словно принесла это из своей прежней жизни.

Середина 60-х XX века. В деревне отток. Парни после службы в армии остаются в городе. Следом уходят девушки в поисках лучшей доли. Покидает родной дом Надя вместе с подружкой Любой. Надя на первых порах устраивается судомойкой в маленькой столовой-времянке посреди степи. Здесь кормится геолог Максим, странный человек, ни на кого не похожий. Для Нади он нечто вроде существа с другой планеты, так все в нем ново, удивительно для нее. Его улыбка, его гитара, берущие за душу песни, манера общаться. Его смех и хриплый голос. Максима играл Владимир Высоцкий, это была одна из его первых ролей в кино. Вместе с Муратовой он прокладывал путь героям 70-х годов, которые уже появились в повестях Юрия Трифонова, в пьесах Александра Вампилова, появятся в спектаклях Анатолия Эфроса, в фильме Романа Балаяна «Полеты во сне и наяву». Максим один из первых был чужд тем социальным функциям, которые советская система навязывала каждому. Он бежит их, укрывается от них любым путем. «Убеги» – так назовет это Трифонов в повести «Другая жизнь».

Естественно, проблемы Максима далеки от маяты прикипевшей к нему Нади. Она-то убежала за счастьем. Но женская интуиция, присущая любящим, пристальный взгляд, которому дано проникать в недоступное для других, потаенное, подсказывают Наде: неладно что-то в жизни гитариста, прячет он какую-то трещину, не желая обнаружить ее перед людьми. В дуэте с Высоцким Нина Русланова искала еще одну грань близкой ей темы: женщина всегда опора для любимого. У ее героинь женственность особая. Не в уютной кротости, милой для мужчин слабости, а в борьбе за своего избранника.

После одного из первых показов «Соляриса» Андрей Тарковский сказал, что героиня этой картины, Хари, и есть для

него высшее проявление женственности, в частности, в том эпизоде, когда Хари рвется к Крису, пытаясь проломить железные двери. Удел таких женщин не смиренная тишина, но способность в трудную минуту прийти к мужчине, быть вместе, принимая на себя большую часть горькой ноши. Собой заслонить его от беды. Пожертвовать собой. Актриса впоследствии будет развивать эту тему, варьировать ее там, где найдет почву в драматургии и режиссуре. В «Коротких встречах» у нее будет несколько таких мгновений, она наполнит их столь сильным и неизбывным чувством, что до слез невозможно смириться с ее обездоленностью в ответном чувстве.

Кажется, всего-то и было у Нади в степи несколько «коротких встреч» с Максимом. Но она успеет заметить прореху на его куртке и предложит, точнее попросит разрешения зашить дыру… Будет кормить Максима, испытывая в эти минуты такое огромное счастье… Будет молчать рядом с ним у костра, пытаясь разгадать его тоску. И все… Но ясно, что она готова идти за ним в неизвестность, в бездомье. В его тоску и беду – только бы быть вместе! В любви Нади есть та женская ответственность за своего мужчину, которой нет у его подруги Валентины Ивановны, у которой водоснабжение перевешивает!

К Валентине Ивановне Надя относится не без тайной снисходительности. Может быть, потому, что работа хозяйки представляется ей чем-то выморочным, придуманным. Валентина Ивановна ведет Надю по дому-новостройке, дому-уродцу, который вот-вот сдадут в эксплуатацию. Валентина Ивановна исполнена гордости: «Хорошо?» – спрашивает она. – «Ничего… – Надя удивляется ее радости. – А у вас в городе и вода не как вода – трубой пахнет». Надя как будто всего только констатирует это, но понятна реакция естественного цельного человека, который не может совместить себя с этой суетой, морокой с постоянным разрывом слова и чувства. В конце концов, это реализуется в отчаянном поступке: Надя стирает магнитофонную запись репетиционной речи Валентины Ивановны, в которой она призывает горожан ехать работать в деревню… Русланова обнажает фальшь всего, что несла система. Набор ложной патетики. Бессмыслицу, в которую ввергнуто общество. Надя – реальный человек, и она ищет тому соответствия в окружающем мире.

Реализм – сильная сторона в мышлении актрисы, беспощадной в самооценке и трезвого взгляда на других. Она наделяет этим Надю. Пожив в домработницах у Валентины Ивановны, Надя понимает, что значит для Максима эта славная женщина, как и он для нее. Для Нади нет места в его жизни. И

она как бы тайно прощается с ними, по-своему желая счастья. Перед уходом из дома она накрывает стол – тихо улыбаясь. Ставит на стол вазу с апельсинами, их восемь. Один забирает себе. Подбрасывает в руке маленькое оранжевое солнце, и ее улыбка становится печальной. Она внешне спокойна – все кончено. В улыбке уже мягкая ирония – к себе, возмечтавшей о любви Максима… Идет по городу, с которым так и не сроднилась, унося с собой все не свершившееся. И еще немного солнца…

Глядя на Русланову в этом фильме, трудно поверить, что это ее первая роль, так безупречно и гармонично она сыграна.

Нина Ивановна, как обычно, протестует:

– А это не моя заслуга! Это все от Киры. Знаете, о чем я думала, когда начинала с ней работать? Какая роль мне досталась! Теперь я буду знаменитой… Девочка тогда была. А потом Кира повела меня за собой, и я играла, уже ни о чем таком не помышляла. А как Кира замечательно выбирает дубли! Во время монтажа она второй раз создает фильм и подает актеров в лучшем виде.

Я пробыла с ней всю картину. Полгода. Меня отпустили из училища на весь съемочный период. Тогда я узнала Киру. Высоцкого мало, он бывал наездами. Уже работал в Театре на Таганке, пел, писал, концертировал. Времени у него было в обрез.

Счастье, что я с Кирой и позже много работала. Через одиннадцать лет она пригласила меня в картину «Познавая белый свет». Мне кажется, фильм получился необыкновенный. За что его и постигла судьба почти всех муратовских картин: люди его столько лет не могли посмотреть.

Это картина о стройке – «на производственную тему», как писали руководители кинематографа. Рычат механизмы. Рабочие роют котлованы. Где-то в степи поднимаются корпуса тракторного завода. На самом деле фильм не о стройке, что мне в нем и нравилось. В «производственных» картинах не было ничего от реальной жизни, от наших страданий, от встреч, потерь. А Муратова именно об этом хотела говорить, и ей это, по-моему, удалось, вся наша боль в ней. За то и наказали!

Я играла штукатура Любу. Кира мне сказала: «Я хочу, чтобы ты была прежде всего человеком. Чистой, страдающей женщиной. Конечно, у штукатура интеллект не профессорский, но чувства у всех людей похожи».

…Люба почти прямое продолжение Нади: Муратова неслучайно пригласила на эту роль повзрослевшую Нину Русланову. Легко представить себе отрезок времени, который как бы пролегает между двумя картинами, но присутствует в истории обеих героинь незримо и безусловно. Люба ничего не

рассказывает о своем прошлом, но повторяет две фразы. Повторяет заученно, почти скороговоркой – как заклинание: «Любовь – это временное явление» и «Никто никого не любит». В ее голосе ни гнева, ни боли. Эти больные истины она познала, видимо, не теоретически. Повторяет самой себе, чтобы больше не ошибиться, не довериться, не полюбить. Был кто-то, должно быть, кто безжалостно разрушил прежний, цельный и ясный мир Любы. Но повторения пройденного она уже не допустит.

Впервые она появляется в нарядном, плохо сшитом платье, с нелепой претензией на вечерний туалет. Дешевая ткань, грубый крой только подчеркивают эти претензии. Лицо Любы покрыто густой косметикой, и Люба кажется старше, измученней. На голове парик, искусственные волосы уложены в мертвую прическу. Жизнь ушла бог знает на что… Но именно Любе назначено произносить от лица стройки напутственное слово брачующимся. Родная страна узнаваема в этой угасшей женщине.

Едет Люба на это «мероприятие» с шофером Николаем (Алексей Жарков), разбитным, говорливым парнем. С ним у Любы «дружба», так принято называть здесь обычное сожительство, когда о любви и речи нет. Люба всякий момент привычно взрывается, действия Николая рождают в ней контрдействие. Она всегда и во всем готова ему перечить, впрочем, как и он ей. Русланова замечательно передает автоматику безрадостного постоянного общения, пока в дороге не случается встреча с шофером Михаилом (Леонид Попов), таким не похожим на всех, с кем до сих пор общалась Люба. Она бросает на него пристальный взгляд: то ли виделся он ей в давнем сне, то ли необычная мягкость его заставляет задуматься о нем? Ненавязчиво, бережно нюансирует актриса этот внезапно пробудившийся интерес Любы.

Может быть, поэтому так выразительно зазвучит ее голос, когда она станет произносить уже успевшие набить ей оскомину дежурные фразы. В этот момент они вдруг приобретут конкретный смысл – о настоящем счастье, которое не делают даже на лучших конвейерах. «И если уж случилось счастье полюбить, то ничего, кроме этого, и не надо…»

Она сама еще не понимает, что вот этот тихий, невеселый Михаил заставил по-молодому звучать ее голос, произносить казенное напутствие как искреннее пожелание – и себе в том числе. Актриса в таком неожиданном прорыве начинает новый виток судьбы Любы, в ее неосознанном предчувствии готовности к переменам, к счастью, в которое она давно не верит.

Ее чувство к Михаилу растет параллельно с желанием высвободиться из прошлого. Прошлое – не просто связь с Николаем. Много уже было такого пошловато-случайного, не

требующего души и сердца. Есть в картине короткий эпизод. Во время перерыва Люба видит Михаила, подъехавшего к месту ее работы. Она просит двух маленьких девочек позвать его. «Миша!.. Миша!.. Миша!..» забавно выводят детские голоса. Михаил оглядывается. А Люба, притаившаяся, не видимая Михаилу, с нежной улыбкой вслушивается в звучание милого ей имени…

Только улыбка. Русланова никогда не культивирует удавшиеся ей приемы. Было бы интересно, например, написать об улыбке актрисы. Точнее, о ее улыбках, которые всегда так существенны, переменчивы. Важны в раскрытии глубинной внутренней жизни ее героинь. На крупных планах они говорят – озорные и тихие, смиренно-печальные и яростные (Русланова умеет яростно улыбаться), быстрые, недобрые, предвещающие бурю, как крики чаек на морском берегу…

Когда сегодня смотришь «Познавая белый свет», история любви героини является в несколько ином ракурсе. Любви, которая помогает человеку ощутить себя Человеком. В одном из первых эпизодов поздравление Любы завершается довольно странно: «Товарищи невесты! Товарищи женихи! Закругляйтесь! Комсомольская свадьба кончена! Кончена свадьба…» Крик личности, вырывающейся из власти официальных регламентаций. Исполненный презрения к лицемерной роли, отведенной партийными догматами любви в жизни человека. Лицо Любы становится усталым и опустошенным после произнесенных ею поздравлений. Но каким светом зажжется оно, когда Михаил позовет ее в ЗАГС, в котором зарегистрируют их настоящее счастье.

Роль выстроена как движение Любы к самой себе. Прежней – чистой, доброй, ясной духом Любе, какой она начинала свой путь. Но только такой она нужна Михаилу. Актриса всегда чувствует ключевую фразу роли. Причем выделяет ее, не акцентируя. Акцент – из глубин ее состояния в эти минуты. «Мне нравится, Миша, что ты случайно на нашу стройку приехал. Я тоже случайно. Миша, у тебя протез?..» (У Михаила нет ноги, которую он потерял, спасая во время пожара людей. – *Э.Л.*). Все у Руслановой сплавлено, сжато: страх потери любимого, нетерпение сердца, сострадание. Возможность каким-то образом выразить свои чувства. Сыграно «без швов», на одном дыхании.

Русланова – «талисман» Киры Муратовой, как это иногда бывает во взаимоотношениях актрисы и режиссера. Муратова продолжала с ней работать, но не эксплуатируя прошлые победы. Они встретились в картине «Среди серых камней», экранизации рассказа Владимира Короленко «В дурном обществе», которую Муратова снимала в 1983 году Русланова играла

домоправительницу в доме овдовевшего судьи.

Темперамент, экспрессия актрисы вступали в очевидное противоречие с образом жизни, предложенным ее героине хозяином дома, в котором она служит. Потеряв жену, судья превратил этот дом, собственное и своих близких существование в некое царство смерти. Он решил: отныне все должно быть подчинено только скорби. Домоправительница внешне приняла правила игры, ей платят за это, и пока она хозяйка здесь. Носит красное платье барыни, которое уродливо топорщится на ней. Ворует кружевной воротник умершей: так ей кажется, что она и сама почти барыня. Поэтому она подчеркнуто называет умершую «покойница». Ей сладко думать, что – не ровен час! – и займет она место навсегда ушедшей. Если попытаться коротко сформулировать, что преобладает в этой массивной, с тяжелой поступью женщине, то, пожалуй, фальшь и наивное лицемерие.

Фальшь в интонациях нарочито сладкого голоса, когда она, рыхлая, суетливая, говорит с детьми, особенно с любимицей отца, девочкой. Фальшь в подчеркнутой заботливости, в воплях, которые она так охотно издает по поводу пропавшей куклы. А хитрые, цепкие глаза домоправительницы успевают в это время охватить быстрым взглядом. Все запомнить, учесть, принять к сведению. Она на самом деле человек со сломанным хребтом, прогнувшийся во лжи, лести. Домоправительница прекрасно понимает, что на самом деле происходит в доме, который может вот-вот рухнуть из-за отрешения хозяина от всего мирского, земного.

Часто Нина Русланова как бы сливается со своими героинями. На этот раз отстраняется – ей интересен подобный человеческий тип, который лично для Руслановой абсолютно неприемлем.

Актриса не судит жалкую в своих наивных надеждах женщину. Знает: такой ее сделала жизнь, жестокая, несправедливая. Лишь однажды в домоправительнице пробьется нечто искреннее, выплывшее из темной бездны ее души. Обычная елейная улыбка сменится радостной, зазвенит голос. Она почти молодеет в эти минуты. Все потому, что она догадалась: красивую куклу унес из дома юный барич, который бог знает где шатается после смерти матери. Догадка доставляет ей ни с чем не сравнимое блаженство: стало быть, ворует в этом доме не только она, такая бедная, одинокая, но и хозяйский сынок, богатый, воспитанный… Парадокс: прежде ненавистный Вася становится теперь близок и дорог домоправительнице. Уж нынче она его в обиду не даст, она сама скроет пропажу игрушки. В ее движениях появляется какая-то легкость, она носится по комнатам

помолодевшая, торжествующая, даже гордая.

В общем, эта роль почти эпизод. Но создан образ, в котором столько тоски, рожденной бесплодной, одинокой жизнью.

Судьбы Киры Муратовой и Нины Руслановой туго переплетены. Актриса снималась во многих картинах Муратовой. Иногда она появлялась буквально на несколько минут, иногда были роли второго плана. Они всегда были нужны друг другу. А через десятилетия Муратова по-своему вернула Русланову к ее Наде в картине «Настройщик». О чем позже…

В личном архиве Нины Руслановой есть две-три фотографии, глядя на которые кажется, что она могла бы послужить прекрасной моделью для героинь Петрова-Водкина. Чистота высокого, открытого лба, прямой и твердый взгляд светлых глаз, упрямая широкоскулость, добрый очерк губ… Сходство несомненное, вспомните лица этих российских мадонн. Сходство и в генетическом коде, не только во внешнем облике, но в родовых чертах актрисы.

Приметливые кинематографисты сразу обратили внимание на этот феномен. К счастью, Руслановой часто удавалось избегнуть настойчивого тиражирования ее первых успехов. С ней нередко работали режиссеры, которых увлекала сама сущность ее характера, какая-то врожденная убежденность, что человек способен справиться со своей судьбой. Все выдержать, выдюжить – исконно национальная черта из лучших наших. Один из первых обратил на это внимание Сергей Соловьев, начиная работать над экранизацией пьесы Горького «Егор Булычев и другие».

Для Соловьева принципиальным посылом стало название пьесы, нередко исчезающее от постановщиков. В экранной версии в центре оказалась могучая фигура Булычева, моногероя картины. На нем режиссер сосредоточил все внимание, он появлялся из кадра в кадр. Остальные же «…и другие» были обозначены в той мере и исключительно в ракурсе, необходимым, чтобы высветить те или иные грани булычевского характера. Среди них – Глафира, которую играла Русланова. Горничная, она любовница Егора. Не случайная его подруга, а женщина, по духу своему она сродни самому Егору, его силе, не смирению, вызову жизни.

Актриса всегда очень точно чувствует место своей героини среди прочих. Умеет быть в авангарде, на первом плане. Умеет вести собою сюжет, ощутив себя основным действующим лицом. Безошибочная интуиция (не есть ли это одно из главных слагаемых в даровании художника?) помогает актрисе в нужный момент как бы отступить, укрыться в тени, когда ее партия нужна, чтобы оттенить или дополнить основные образы. Нечто подобное произошло в «Егоре Булычеве…»

Возможно, Егор и Глафира – те самые половинки, которые когда-то разделил Господь, заставив с той поры и женщин, и мужчин искать друг друга, чтобы обрести утраченную цельность. Все знают об их связи, все с нетерпением ждут смерти главы дома, чтобы не только завладеть наследством, но и вышвырнуть из дома ненавистную Глафиру. Она и сама это прекрасно понимает, но еще выше поднимает гордую голову, идет наперекор всем, радуясь коротким последним минутам счастья: Егор неизлечимо болен.

Социальное начало, всячески педалируемое в советские годы, затмило в общем робкие попытки писателя исследовать, с точки зрения психологии, характеры его героинь в романах, повестях, пьесах, рассказах. Между тем у Горького есть излюбленные, наиболее близкие ему женские образы. Для таких женщин любовь всегда некий поединок, однако не воинственный. Случается даже кровопролитный, но нередко рожденный желанием женщины встать вровень со своим избранником. Это желание часто было смыслом их жизни.

Подобная героиня Горького, Матрена, сыграна актрисой в экранизации рассказа Горького «Супруги Орловы». В отличие от заставившей себя хотя бы внешне смириться Глафиры, Матрена Орлова поначалу живет в постоянном сражении с мужем-пьяницей. Она искалечена им физически, он отнял у нее все немногие радости ее скудной, жалкой жизни. Но если глубже вглядеться в то, что происходит между супругами, станет ясно, что, сама того не понимая, Матрена хочет как-то переломать, переиначить участь свою и мужа. И не знает, как это сделать. Она все время будто ударяется о глухую каменную стену. Ей больно, она кричит, рыдает. И снова бросается на неприступную стену все в той же надежде сокрушить ее, прорваться в другой – светлый и чистый мир.

У Руслановой Матрена талантлива, наделена даром любить, помогать, становиться опорой. Все это ждет своего часа, чтобы активно пробудиться, нужна малая толика уважения, внимания, веры в нее – Матрену. Так происходит, когда в город приходит холера, и Матрена с мужем идут работать в бараки с больными. Среди страданий, боли, предсмертных вздохов Матрена находит душевный покой в общении с умницами-докторами, почитающими ее за равную, обучившими ее грамоте, и – что самое главное – уважению к самой себе. Больше она не чувствует себя жалкой спутницей жизни пьяницы-сапожника, подвластной его настроениям, его буйству и безобразиям. Оказывается, она и сама чего-то стоит.

Новую ступень в жизни Матрены Русланова обозначила

наступившей в ее жизни странной тишиной. Она начинает вслушиваться в себя, новую или ту, какой ей предстоит еще быть. Горько переживает смерть больных, но вместе и счастлива своей новой жизнью. Живет как бы в двух измерениях, отчего все больше отдаляется от мужа, так ничего и не понявшего. Не дающего себе труда задуматься о том, как много значит добрый человек.

Тишиной завершается история Матрены, ставшей учительницей в начальной школе. Она все еще любит своего беспутного Орлова, но уже не может вернуться в старую жизнь. Она из однолюбов, в чем ее и многих других горькая беда. Правда, перемена в ней настолько разительна, что и любовь ее теперь другая, требовательная, строгая, в первую очередь рожденная уважением к самой себе.

В этом фильме Руслановой пришлось преодолевать декларативность создателей картины, особенно во второй половине, но ей помогала ее поразительная вера в предлагаемые обстоятельства, умение как бы врастать в них всей кожей своею.

Она способна внести струю живой жизни даже в самый абстрагированный от реальности материал, как это произошло в телевизионном фильме «Тени исчезают в полдень». Снялась там в роли «Красной Марьи», одной из сражавшихся за власть народа в годы революции. Будь на месте Руслановой другая исполнительница, возможно, на экране появился бы идеализированный образ народной заступницы. Но по сути своей неизменно приверженная к полнокровным реалиям, актриса стремится уйти от персонифицированного политизированного характера, что так присуще перу автора романа «Тени исчезают в полдень» Анатолия Иванова. Руслановой иное дорого: страдание, тоска человека, рожденные несоответствием окружающей действительности тому миру, какой ее героиня создала в своем воображении. И она не хочет с ними расставаться, какие бы доводы ни предлагала ей жизнь в пользу отказа.

Есть что-то близкое фольклору, в том числе и русскому, в жажде чуда как абсолютной осязаемой реальности. Жажде совершенства, которому, несмотря ни на что, найдется место в земной, всем знакомой жизни. Эта вера и помогает, и мешает, нередко может стать истинной трагедией. Как для тех крестьянок, которых Нина Русланова охотно играет в драме и комедии. Антитеза сущей и желанной действительности – в таком пространстве интересно, просторно жить актрисе.

Одна из таких ее женщин – Харитина в телевизионном фильме «Не стреляйте в белых лебедей», поставленном Родионом Нахапетовым по одноименной повести Бориса Васильева.

Харитина – жена лесника Егора Полушкина (Станислав Любшин).

Живет семья где-то в российской глубинке. Егор – взрослый ребенок, искренний, доверчивый, лишенный гордости, эгоизма, хитрости и лицемерия, и потому фигура особо страдательная. Он нелепо выглядит в глазах окружающих: люди сейчас слишком ожесточены, чтобы понять его. Только жена понимает, да и то не всегда, не во всем.

Актриса уверенно ломает традиционный кинообраз тишайшей русской крестьянки. Каждый день, почти каждый час требует от Харитины куда больше сил, чем, казалось бы, отпущено человеку природой. Вся она, Харитина, в изнурительной постоянной круговерти, попытках выкрутиться из бед материальных, избавиться от мужниной дури, от которой вечно семья страдает. Этот жуткий ритм стал для нее нормой. А хочется иного – просто покоя, ласки, безмятежных отношений с миром. Хочется сбросить с себя тугую, жесткую сбрую, в которую то ли сама себя запрягла, то ли так ей суждено? Хочется послать к черту Егора, убежать, ни того она ждала от него в молодости. Но убегать – не ее удел.

Отсюда постоянные перепады и срывы, взрывы эмоций. Но Егора ничто не может урезонить, ничто его не остановит. Только-только забрезжит крохотная надежда на покой, достаток, как Егор чего-нибудь да выкинет. Не зря прозвала его жена «бедоносец». Она выговаривает это то с отчаянной ненавистью, то с горькой любовью. Сердце пронзено болью-вещуньей: таким, как Егор, не выжить в этом мире. От ужаса Харитина швыряет в лицо мужу свои обиды, орет, скандалит – и сразу его прощает: что взять с неразумного? Блаженны нищие духом… Прощает, снова ненавидит, снова спешит к примирению.

Изуродованная любовь – в криках Харитины, в ее муке: продолжать дальше так невозможно. И порвать нет сил. Русланова-Харитина существует по принципу маятника, раскачивается из стороны в сторону, что донельзя изматывает еще молодую, красивую женщину. А ведь не так и много надо ей, чтобы воспрянуть, ожить!

Притом она гордится Егором, не позволяет ему сдаться. И протягивает ему руку, когда рука нужна ему. Она все-таки любит мужа той горькой бабьей любовью, про которую в деревнях говорят «жалеет». Ее любовь и позволяет на какие-то мгновения вырваться из-под власти истерзавшего его мира. Воительница, дышащая гневом, и беззаветно любящая женщина – Русланова соединяет эти характеристики. Естественно: Харитина живет в сошедшем с колеи мире, в котором люди с трудом удерживаются на ногах, падают, разбиваются – и снова встают. Встают, идут –

так надо родным для них людям. Эта линия единения, точно прочерченная Руслановой, вносит слабый свет в историю Харитины и Егора Полушкиных.

То, как играла Нина Русланова Харитину, предлагало подумать и о другом. Когда-то пылко мечтавшая о театре, проработавшая в театре немало лет, актриса не сыграла на сцене ролей, которые, казалось, были назначены ей ее талантом. Не сыграла героинь Лескова, Островского, Вампилова. Не сыграла леди Макбет, Элизу Дулитл. Не нашла среди режиссеров своего Пигмалиона… Она могла стать прекрасной Настасьей Филипповной, Катериной Ивановной в «Преступлении и наказании»… Выйти на сцену в образе Лейди из пьесы Теннесси Уильямса «Орфей спускается в ад»… Этот список несыгранных ролей можно продолжать. Мы часто говорим о хищничестве кинематографа, не способного творчески, разнопланово использовать актеров в сравнении с театром. В случае с Руслановой – наоборот. Именно кинематограф открывал щедрый, многогранный дар актрисы. А театр будто не замечал этого: пятнадцать лет она работала в Театре имени Вахтангова. Сыграла там за эти годы три роли в спектаклях «Ковалева из провинции», «Артем», «Свадьба» по Чехову. Остальное вводы. Были среди них интересные. Но, естественно, хотелось другого. И Русланова ушла из театра, который считала для себя родным. Почитала как отчий дом.

Попытала счастья в Театре имени Маяковского. Вспоминает:

– В театре меня мяли, мяли. Актера вечно мнут, а он беззащитен. Зрителям только кажется, что наша жизнь вся из аплодисментов и лавровых венков. На самом деле не приведи бог какая эта трудная профессия, какой хлеб тяжкий. Нет, я не плачусь. Я сама выбрала такой путь. Значит, «неси свой крест и веруй»… Но из Театра имени Маяковского я тоже ушла. Сама. Хотя, наверное, мы нужны друг другу. Я и сцена.

Ушло время… И все же театр много дал Руслановой. Несмотря на всю его недоброту к актрисе. Это особенно ощутимо в короткометражной картине Александра Итыгилова «Встреча», где она снова встретилась со Станиславом Любшиным. «Встреча» – экранизация рассказа Валентина Распутина, написанного как диалог с небольшими ремарками. Точность и выразительность прозы Распутина не нуждается в эпитетах. С другой стороны, снимать «Встречу» и сниматься в ней было непросто. Почти все действие разворачивается в одном интерьере, соблюдено единство времени и действия. Основная нагрузка ложилась на исполнителей, и они, воспитанники театральной школы, пронзительно рассказали о свершившемся и утраченном, о том,

как человек теряет себя, позабыв о чести и достоинстве.

Анна в решении и актрисы – человек, сумевший не разменять в себе и малости, не предать любви-памяти о погибшем на войне муже. О чем бы ни говорила она, рядом с ней ее Иван. «Что было, все мое», – произносит она, поводя плечами, и в этом движении проступает ее уходящая женская стать. И тоска. Николай, с которым она встретилась через долгие годы, так и не простив Анне того, что когда-то она его отвергла, наносит ей страшный удар. Рассказывает, что не был Иван верен ей, «гулял» с другими. Пуля попадает в цель. Анна застывает, земля уходит из-под ног. Не хочет смириться с услышанным. Но уже смирилась. Пьет вино – так пьют мужики. Улыбается – эхма, где наша не пропадала! Прячется за улыбкой от радости унизившего ее Николая, потом смеется над собой, дурищей окаянной, которая всю жизнь поклонялась погибшему мужу. И бежит, не приемля жалости.

Руслановой много раз удавалось сыграть то, что редко удается другим: подвижничество. Так, чтобы и люди поверили, что и в них таится великая душевная сила. Она добивалась этого и в главных ролях, и в ролях второго плана, которые охотно играла.

В фильме Аркадия Сиренко «Дважды рожденный» у нее небольшая роль матери героя, которая является ему в видениях. Актриса точно поняла некую ирреальность, надземность своей героини. Светлая, ясная, нежная, с неспешной походкой и теплым взглядом, она приходит как прекрасная явь. Была ли мать такой на самом деле? Но такой она кажется сейчас сыну, который ищет опору в памяти о ней.

В связи с этим – еще несколько слов о не свершенном актрисой, которая, казалось бы, постоянно востребована и сегодня. Русланова – одна из самых лирических актрис наших дней. Поначалу это может прозвучать странно: с лирикой привычно связывать пастельные краски, романтическую приподнятость, а это как будто не очень характерно для Руслановой. Речь о другом. У актрисы все обретает подлинную силу, когда она приносит на экран собственные лирические раздумья о жизни, свою затаенную боль.

Воспитанницу вахтанговской школы, Русланову не могла не увлекать возможность создать комедийный характер. Играть фарс, гротеск, причем иногда доводя все до максимальной остроты. Ей помог в этом Георгий Данелия, отдав роль Тамары в своем фильме «Афоня». Подруги героя картины, с которым она прожила несколько лет, как принято говорить, в гражданском браке, а точнее – в скандальном сожительстве, пока окончательно не порвала с ним, пьяницей и прохиндеем. Русланова обладает

драгоценным умением добиваться социального взаимопонимания между своей героиней и зрителями, причем принадлежащим к разным статусам. В «Афоне» у нее весьма скромное экранное время, но контакт возникает прочный и надолго. Тамара «написана» ею резкими, грубыми мазками. Первый слой – современная горожанка с ее трудной жизнью в сутолоке, в сварах с сожителем, в постоянной борьбе. Оттого постоянная агрессия. Но Русланова идет дальше, понимая, что агрессия, ожесточение рождены желанием вырваться хотя бы ненадолго из замкнутого круга, найти душевный приют. Но в результате крушение… Распад общественных и личных связей, который сейчас стал почти нормой, актриса будто предрекала, опасаясь, что отношения такой Зинаиды с миром укрепятся (что и произошло!).

С перебитым жизнью позвоночником существует и Катька Аэродром в телевизионном фильме «Цыган». Русланова любит эту роль. Играла ее задорно, даже залихватски, однако ни разу не «перебрав» в этом озорстве, создав характер разудалой сельской бабенки, беспутной Катьки, которая, несмотря ни на что, не сдалась на милость злобе, осталась, как и в молодости, по-детски доброй и не защищенной, чем беззастенчиво пользуются люди.

Не стану преувеличивать значение этой роли на пути актрисы, но снова она приметила, рассказала о драме несостоявшейся женской судьбы. Катька, что самое горькое, свыклась с такой долей, редко, чаще в подпитии, еще на что-то надеясь. «Сквозь век, что железные песни поет, ей грезится слово пощады», – писала поэтесса Мария Авакумова.

И потому приходится самой себя защищать. Как Ларисе в картине Игоря Масленникова «Зимняя вишня». Три женщины – Ольга, Валентина и Лариса – несут свой крест. Но тяжелее всего он у Ларисы, для которой одиночество стало окончательным уделом. Умная, трезвая, лишенная всяких иллюзий, она отлично это понимает. Потому нарочито резка, всячески демонстрирует свою независимость, свой критический взгляд на современную семью, где, с ее точки зрения, вполне достаточно только матери и ребенка. Ей нравится быть опорой для подруг, но на самом деле она так пытается превозмочь обиды, нанесенные ей навсегда прожитой жизнью. Русланова придумала жесткую походку, размашистые жесты, даже хамоватость в общении с мужчинами, чтобы выказать им равнодушие и презрение. Но это только хорошо закрепленная маска. Сотри грим – проглянет печальное лицо стареющей женщины…

Нина Ивановна вспоминает, что с радостью согласилась сниматься в роли Степаниды в экранизации повести Быкова «Знак беды» (режиссер Михаил Пташук). К началу работы актриса

ощущала необходимую для такой роли творческую зрелость и смело вышла на съемочную площадку. Ей был близок и полемический накал Быкова, потому играет она Степаниду колюче-задиристо, недобро по отношению к тому, что происходит вокруг.

Ей было не привыкать играть сильных, работящих женщин из гущи народной. Она была точна во внешнем облике Степаниды – тяжелая походка, крепкие, сильные руки, которым никогда не доводилось быть в бездействии и покое. Но этого мало для такой героини. Ближе всего Степаниде не люди, а земля, надежда ее и кормилица. Она общается с ней, как с живым существом, актриса прочерчивает корневую связь Степаниды с тем, что вскормило и взрастило ее. Она приняла землю в свое суровое сердце и теперь отвечает за нее перед Богом и людьми.

Ей мало брюхо набить. Она хочет чувствовать себя вольной и равной, а этого советская власть ей дать не может! И она постепенно исполняется чуть ли не отвращения к говорунам, лицемерам, «обобществителям», замыкаясь в семье, хозяйстве, глуша свое презрение к «советам». Она разучилась прощать – и палачам, и самой себе. Такого актриса еще никогда не играла. Это непрощение становится главной темой, главным связующим звеном на всех этапах жизни героини.

Прежде Русланова несла мысль о единении с миром, что бы ни случилось. Не лозунговым, умозрительным, а рожденным цельным мироощущением. Как бы ни был прекрасен остров, все – только часть мира, противоречивого, мучительного, но нами же и созданного. С течением жизни, с ворвавшейся в эту жизнь войной Степанида поставлена в ситуацию, когда единение с другими становится сущностным. Дело не в том, чтобы она, белорусская крестьянка, пришла все-таки к партизанам и совершила подвиг на глазах у всех. Однажды она пыталась спастись от унижения и лжи за стенами своего дома. Война, оккупация, фашисты не позволяют ей даже этого. И Степанида словно распрямляется. Поначалу ворует немецкую винтовку и топит ее в колодце, преодолевая страх смерти, чтобы почувствовать себя человеком в окружающей ее атмосфере рабства. От украденной винтовки к самосожжению. Медленное прощание с жизнью не насильственно в ней. Ее движения становятся плавными, ступает по земле чуть торжественно…

– Я очень много сил потратила на этот фильм, – вспоминает Нина Ивановна. – Трудно он дался, физически и морально. Снимали почти все на натуре, осенью и зимой. Жили на хуторе – слякоть, грязь, холод. Было и так, что возвращалась с ночной съемки вся облитая керосином. Мечтала об одном – поскорее бы

вымыться, а воды горячей нет! Ходила неделями, как цистерна с нефтью. Руки мне старили гримом так, что потом, в Москве, на три дня стирку заводила, чтобы руки отмыть. Играть было очень тяжело: я не умею отделять себя от роли, а со Степанидой столько пришлось пережить.

Публика смотрела картину плохо, а для меня это беда самая большая!

Выходит, напрасно я работала. Конечно, когда я начинаю съемки, меня не волнует проблема будущего успеха или неуспеха картины у зрителей: в этот момент меня волнует только роль. Но вот все закончено, ты отдаешь фильм людям…Тут для меня и встает вопрос взаимоотношений картины со зрителями. Вопрос номер один! Я ведь жизнь свою на это тратила. Мучилась, уставала, мерзла, месяцами жила в разлуке с близкими…Училась доить корову, босиком по снегу ходила…

Мне кажется, такие чувства испытывает каждый, кто любит свое дело. Вот не стану читать газету (хотя часто лучше их не читать), значит, журналисты зря трудились… Мне нравится, что иногда в коробках конфет я нахожу как бы визитку с фамилией фасовщицы, которая подписалась под своей работой. Я для этой фасовщицы публика, как и она для меня. Мы взаимно оцениваем работу друг друга. Поэтому хочу, чтобы народ в кино пришел, страдал, плакал, смеялся, вздрагивал от боли.

Для этого актерам не надо себя щадить. Рассчитывать, распределять эмоции. Надо безраздельно жить в роли. Иначе тебя не поймут и не примут. Конечно, это моя точка зрения, но она в традициях русской актерской школы. В училище Борис Евгеньевич Захава рассказывал нам, как Михаил Чехов буквально сгорал на глазах зрителей, играя Гамлета.

В искусстве надо жить сердцем. Для меня сыграть роль – значит добраться до тайного тайных героини, ее характера. Каждый человек – тайна. По-моему, ее невозможно разгадать рассудком. Только сердцем. Я ненавижу внутренний холод: да, актер должен себя сжигать. Только так и тогда он сомкнется с залом.

…Вадим Абдрашитов пригласил Русланову в картину «Остановился поезд» на роль секретаря горкома партии Марии Игнатьевны. Роль эта как будто не вписывалась в круг героинь актрисы. Но… открылись новые грани ее таланта – умение сознательно отрешаться от найденного и смело искать себя иную.

Клокочущая ее энергия, ее интенсивное приятие мира в новой роли скованы ответственным постом героини, строго регламентированным общением партработника, словом, всеми шорами, которые постепенно сужают мир человека и становятся

уже частью его самого. В Марии Игнатьевне более всего и очевидна такая деформация личности.

В конфликте со следователем Ермаковым Мария Игнатьевна не может смириться с тем, что тот ломает всю начертанную ею стройную систему лжи о подвиге земляка-машиниста. Она не только начертала – уже сама в нее поверила и оценила как средство воспитания народных масс.

Красивая, строго, как в униформу, затянутая в безликий костюм женщина негромко утверждает свою позицию, негромко приказывает. Она чувствует за собой мощную стену – власть, и поэтому правда для нее вредное излишество. Актриса как бы меняется во время эпизода, переходя от достойной сдержанности к прямой атаке. В ее глазах появляется недобрый блеск, она напрягается, начинает наступать… При этом все время сидит за столом, отчего каждый ее жест приобретает особую значительность и выразительность.

Во властной, деятельной хозяйке города угасла личность. Она – только часть партийного механизма, винтик. Мария Игнатьевна выступает с прочувствованной речью на закладке памятника погибшему машинисту. Запрокинута голова…Четкий, безупречный профиль – как на плакате. Дикция записного оратора плюс усиление микрофоном… Катятся одна за другой гладкие фразы. Общие места, что подойдет к любому случаю. Секретарь горкома вся в порыве – еще один компонент ее имиджа. Она давно научилась в нужный момент включать хорошо налаженную систему наигранного энтузиазма.

В маленьком эпизоде Русланова сыграла исторически масштабный сюжет, обнажив всю пустоту и мертвечину жизни в стране, растоптанной партией. Мария Игнатьевна дала актрисе посыл к роли товарища Поляковой в картине «Завтра была война».

Русланова – актриса без амплуа. В этом ее огромная сила, дающая ей почву и для драмы, и для комедии. И для трагедии – трагическую героиню она сыграла у Алексея Германа. В его картине Наташа Адашова существует несколько на втором плане мощно очерченной атмосферы 30-х годов, между тем и ее сюжет передает своего рода движение времени. Любовь рассказана режиссером и актерами с чеховской трагедийной простотой.

Адашова не похожа на актрису-победительницу: обыкновенная, уже не юная женщина, которой не легко дается каждый ее день. С одной стороны, это дитя «Синей блузы», она отметает от себя всякие «мещанские» блага. Ей плевать на свое поношенное пальтецо, которое служит домашним халатом, на отсутствие в ее доме чайника… Все меркнет в сравнении с тем,

как будет прекрасен завтрашний день. Она может подняться над всем этим… кроме своей безоглядной любви к журналисту Ханину.

Актриса сразу задает очень высокую ноту. Режиссер ее в этом поддерживает и помогает ей удержаться на ней весь фильм, не прибегая к внешним акцентам. История любовного треугольника: Лапшин любит Адашову – Адашова – его друга, журналиста Ханина, Ханин не может забыть свою недавно скончавшуюся жену, – выстроена без внешней динамики. Их изначальные отношения, в общем, не меняются. Адашова отказывает Лапшину, Ханин уезжает. Лапшин и Наташа провожают его на пристани. Но любящий не может не надеяться. Адашова все-таки ждет. Волшебства ли, простых ли слов от Ханина: «А поедем со мной, Наташка!». И знает, что ничего этого не будет… Она говорит, улыбается, но улыбка похожа на короткую судорогу… Дразнит Ханина тем, что едет тем же пароходом, в тот же Харьков, что и он, снова чего-то напрасно ожидая. И нарастает в ней желание разом покончить, обрубить все связи, иначе только в омут. Ханин отводит глаза, и Адашова резко сама себя останавливает: все!

Когда пароход отчалит, она произнесет одну-единственную фразу о том, как голова у нее болит, простонав ее. И уходит от Лапшина нарочито бодрой, ломкой походкой. Несет в авоське кочан капусты. Контраст самой что ни на есть прозаической прозы и безнадежного драматизма рождает трагическое чувство безысходности.

«Проза толкает к импровизации, – говорит Герман. – После отъезда Ханина Наташа Адашова пошла, пошла, пошла, свернула, капусту купила! Мне кажется, это лучший эпизод, который я придумал в своей жизни… Ход этот правильный для артистки. Если бы Адашова была француженкой, она от горя, что у нее с Ханиным не будет ничего и никогда, в Италию, скажем, уехала. А тут суп варить надо!»

Адашова дала актрисе возможность открыть ее трагическое начало, достигнув совершенства формы в момент наивысшего эмоционального взрыва.

Русланова постоянно и много снимается. Она легко прошла переход на возрастные роли, потому что всегда, в первую очередь, играла точно обозначенные характеры, независимо от места, которое режиссеры определяли для ее женщин. Возможно, Юрий Кара, начиная экранизировать повесть Бориса Васильева «Завтра была война», не предполагал, что мать Искры Поляковой в исполнении Руслановой станет одной из центральных фигур его картины. Однако именно она выдвинулась на первый план, обретя у актрисы настоящую многомерность.

В душе твердокаменного члена партии товарища Поляковой в начале 40-х годов стали появляться странные и весьма сомнительные мысли по поводу происходящего в окружающем ее мире. Один за другим исчезают старые товарищи, объявленные «врагами народа», шпионами, вредителями и т. д. Их имена предаются анафеме. Но как соединить это с их героическим прошлым? С тем, что точно знает о них товарищ Полякова? Смириться невозможно, но… смириться надо! Такова воля партии, которой товарищ Полякова служит верой и правдой.

Полякова сыграна предельно скупо, если вспомнить визуальный рисунок роли. Такая скупость, сдержанность, суровость не только от прожитой, трудной и жесткой, жизни. В еще большей степени от постоянного страшного напряжения, боязни как-то выдать свои крамольные мысли. И потому ни разу не мелькнет на суровом лице женщины даже некое подобие улыбки. Только в конце она попросит дочку тихим, надтреснутым голосом жить иначе. В этом катастрофа, кризис поколения товарища Поляковой, ее идейное самоубийство.

Режиссеры любят работать с Руслановой. У многих она снималась не один раз. В том числе у Алексея Германа, который пригласил ее и в картину «Хрусталев, машину!». Но с Кирой Муратовой связь особенная. Длящаяся долгие годы. После первых больших ролей в «Коротких встречах» и картине «Познавая белый свет» Русланова соглашалась и на эпизоды в лентах Муратовой. Она стала словно талисманом режиссера. Дождалась и одной из главных ролей в фильме «Настройщик», за которую получила премию Российский национальной киноакадемии искусства и науки «Золотой орел». Ее героиню, как и штукатура из картины «Познавая белый свет», зовут Люба. Но не хочется верить, что у той, первой Любы не сложилась судьба, что не принесла ей счастья встреча с Михаилом: вторая Люба одинока, и в этом вся ее боль. Она немолода, нелепа в своем неустанном поиске спутника (Русланова умеет быть очаровательной в подобной женской нелепости, простодушии, наивности). Но она сохранила веру в то, что счастье еще придет к ней…

Идет на свидание к очередному соискателю ее руки, а он почему-то всегда оказывается брачным аферистом, корыстным негодяем… Но она верит до последней минуты, пока не останется обобранной и брошенной… чтобы снова попасть в капкан. Беда и счастье Любы, что в глубине души она осталась девочкой, уверенной в том, что люди рождены для счастья. И на свидания она приходит – трепетная, с блеском в глазах, сияющая… Она тянется к человеку, готовая разделить с ним все его горести, она – женщина! Судьба сведет ее со старой дамой Анной Сергеевной

(Алла Демидова), и Люба прилепится к ней, опекая, сострадая, ощущая себя ответственной за эту непрактичную интеллигентку. Не понимая, что в том-то и основа их близости: обе, несмотря ни на что, не теряют веры, не опускаются до мести и жестокости. Дуэт двух замечательных и очень разных по своей творческой природе актрис пленяет в «Настройщике», снятом Муратовой с давно ушедшей от нее мягкостью и состраданием к миру.

В близком ключе решила свой фильм «У реки» молодой режиссер Ева Нейман, который сняла под несомненным влиянием школы Киры Муратовой, той, какой Муратова была в «Коротких встречах» и «Настройщике». Поэтому неслучайно приглашение Руслановой на одну из двух главных ролей.

В картине две героини – Мать (Мария Полицеймако) и Дочь (Нина Русланова). Очень старая мать и немолодая дочь. Их судьбы – ручьи, сливающиеся, вернее, вливающиеся в неизбывную реку жизни. Одни приходят, другие уходят, мать и дочь всматриваются в эту реку, отыскивая собственные следы. В фильме нет эпизодов из прошлого, флешбеков, но обе актрисы сыграли это прошлое, соединившее их лицом к лицу, помимо родства. Обе знают все друг про друга, существует некий механизм общего ежедневного проживания рядом друг с другом. Они в одном ритме, что прекрасно удалось обеим актрисам, и вместе с тем – разные. Не ушедшая живость матери – и всепонимающий, печальный взгляд дочери, знающей, что скоро она останется одна на всем свете… Русланова играет старшую в этом дуэте, хотя, естественно, дочь моложе. Но она приняла на себя весь груз их сосуществования, что так характерно для героинь актрисы, которая в этой картине уходит от любимых ею открытых эмоций. Сдержанность, печаль, тишина – и ее земные дни не так уж долги. И во всем этом любовь к жизни, к прогулкам вдоль реки, к деревьям, мостам, ко всему, что еще дарит ей ее дорога.

Список фильмов с участием Руслановой огромен. Она продолжает его в наши дни. Может появиться в картине дебютанта Душана Глигорова «Ночь бойца», в который раз поражая умением точно вписаться в сложную жанровую структуру фильма. В одной роли найти краски и бытовые, и надбытийные, сочетая трагедию и эксцентрику.

Русланова великолепна в комедии «Китайская бабушка», где не щадит себя, играя немолодую одинокую москвичку, приехавшую в родной провинциальный город, к сестре, после очередной неудавшейся попытки устроить личную жизнь. Кстати, режиссеры после успеха актрисы в «Настройщике» полюбили предлагать ей варианты неустроенной женской судьбы, которую

стремится любым способом изменить ее героиня. Хотя в реальной жизни у Нины Ивановны есть любимая дочь Олеся… В «Китайской бабушке» Русланова буквально обрушивает на зрителей свой неуемный темперамент, не теряя при этом присущего ей юмора. Она и смеется над своей героиней, полагающей, что в этой дикой, по ее мнению, провинции ей дано стать абсолютной законодательницей мод, провозвестницей новаций в борьбе за невозвратно ушедшую молодость, покорительницей мужских сердец и т. д. и т. п. Словом, королевой бала, чего, естественно, не происходит. Но «китайская бабушка» не из категории сдающих позиции. Ее бурный, озорной темперамент останется с ней до последнего дня. Она – оптимистка! Победный марш постоянно звучит в ее душе. Этим-то она и покоряет…

Переход на возрастные роли оказался для Нины Руслановой почти незаметен. Она всегда искала прежде всего – характер, будь то трагически любящая Наташа Адашова, юная Надя из «Коротких встреч», отчаянная Харитина, наивная, простодушная Люба в «Настройщике». Актриса и сегодня востребована, она нужна кино в любую его пору: Русланова великолепно чувствует веяния времени, не в их спекулятивном плане, но соединяя со своей любовью к жизни во всех ее гранях, изломах, катаклизмах. И говорит себе, начиная очередную работу: «Здравствуйте, люди!».

В этом и ее слияние с будущей героиней, и обращение к сотоварищам, и ее благодарность Богу за то, что она еще нужна нам. Всем нам.

БРАТ ГЕРОЯ Виктор Сухоруков

Нелегко идти по улице рядом с Виктором Сухоруковым. Останавливаться приходится чуть не через два шага. Прохожие останавливают… В упор, с восхищением рассматривают «живую звезду». Кто посмелее, просит автограф. Или разрешения сфотографироваться вместе с актером. Виктор Иванович никому не отказывает, хотя, признаться, работа это утомительная. В метро или троллейбусе и того хуже: пассажиры, впав в эйфорию, забывают о правилах безопасности и переходят в ту часть вагона, где скромно стоит среди других российских граждан один из самых любимых актеров нашего времени. Между прочим, Сухоруков постоянно пользуется муниципальным транспортом, к личному автомобилю как к средству передвижения он равнодушен. За что расплачивается автографами, фотографиями, ответами на вопросы встречных, которым иногда нет конца.

Иногда самые наивные, отождествляющие актера с его героем, выражают искреннее сочувствие по поводу смерти брата. Имеется в виду трагическая гибель Сергея Бодрова-младшего, с которым Сухоруков снимался в фильмах «Брат» и «Брат-2», и были они там братьями Багровыми, надолго полюбившимися зрителям. Виктор Иванович соболезнования принимает, благодарит за сочувствие и не стремится растолковать этим

наивным, что родство у него с Сергеем Бодровым экранное. Зачем? Он и в самом деле в чем-то считает Сергея своим братом, так рано ушедшим, многое не успевшим сделать, но и многое сделавшим. Как и своих героев от себя решительно не отделяет. Наверное, поэтому работающие с ним режиссеры наслаждаются чудом органичности Виктора Сухорукова перед камерой, его постоянной способностью быть самим собой, но еще и вбирая понятные зрителю обертоны. Восхищаются буйной фантазией актера, который умеет так много додумать, столько нафантазировать о своем персонаже, что порой чуть сценарий не меняй! Хотя, случается, вихри фантазии артиста могут довести режиссера и до белого каления… Случалось и так.

А со зрителями Виктор Иванович ведет свою умную игру. Ему нравится быть своим, родным и, конечно, любимым. Он долго шел к этому и теперь не хочет ничего отдавать из своей поздно пришедшей славы и обожания зрителей. Оттого простота его общения с толпами поклонников отчасти обманчива. То есть, разумеется, имеет место быть – в этом природный интеллигентный демократизм актера, искреннее его желание ответить добром на добро. Наконец, его корни – сам из фабричных, как когда-то говаривали, родом из маленького городка, что в Подмосковье, Орехово-Зуева.

И все-таки подлинный Сухоруков гораздо сложнее. Не просто разнообразнее в своих неуемных импульсивных реакциях: глубже, пронзительнее, тоньше. Кажется, Виктор Иванович каждой клеткой ощущает трагические парадоксы современного ему мира, его изломы, виражи, скачки, часто завершающиеся абсурдом. Мудрый Сухоруков научился воспринимать почти все это как данность. Оттого, должно быть, ему подвластны герои трагически абсурдистских фильмов Алексея Балабанова или российский император, «бедный, бедный Павел», который бьется о нерушимые стены, а добрые выплески его души оборачиваются против него самого. И остается в итоге в истории российской капризным, вздорным, нелепым в своих устремлениях и скорых решениях, полубезумным ребенком.

Сам актер однажды сказал о себе: «Я играю ребенка, я хочу оставаться ребенком. Я им остался». Эта реплика справедлива по отношению ко многим его ролям. Дети, как известно, нередко удивительно чутки и проницательны. Неожиданно – с точки зрения взрослых – они проникают в те глубины, которые могут ускользнуть от замыленного взгляда старших.

Что касается реалий, то «детскость» Сухорукова ощутима то в его страстных речах в телевизионных выступлениях, то в страстных речах на дискуссиях и пресс-конференциях, то просто в

общении с друзьями, когда он отстаивает справедливость, хотя в глубине души умница Виктор Иванович знает, что чаще всего справедливость бывает повержена. И все равно возможность самовысказывания неизменно влечет его.

В начале пути, возможно, это мешало ему. Режиссеры не жалуют тех исполнителей ролей, особенно если к тому же невелика, которые отстаивают свое мнение относительно роли, иногда и относительно фильма. Хотя Виктор Сухоруков был замечен и отмечен уже в студенческие годы. А сразу после окончания института был приглашен в труппу Ленинградского Академического театра комедии его художественным руководителем, выдающимся режиссером Петром Наумовичем Фоменко.

Виктор Иванович убежден, что с той минуты, как он осознал себя, он поставил перед собой задачу, которой не изменял даже в худшие свои, горчайшие дни: стать, быть актером.

Такая абсолютная цельность мечтаний, намерений обычно присуща детям, выросшим в актерской среде, в общем, достаточно замкнутой, где сыновья и дочери просто не представляют себе иных сфер приложения своих сил и способностей. Но, напомню, Витя Сухоруков – из фабричных. Когда, окончив школу, он скажет матери, что подает документы в театральный институт, она в ужасе воскликнет: «Витя, опомнись! Куда ты лезешь? Кому ты нужен! У тебя для того мира, для того, чтобы войти туда, нет даже ботинок…»

Дело, конечно, не в отсутствии ботинок. Мать напомнила сыну о чужеродности его, выросшего в фабричном бараке, той профессии, которая с малых лет завладела его воображением и его надеждами.

В детском саду, участвуя в новогоднем хороводе, Витя хотел быть «Главным зайцем»: ведь именно «Главный заяц» ведет за собой весь хоровод. Уже тогда интуитивно он нагружает себя определенной задачей: он хочет быть замечен. Детсадовская сцена кажется ему настоящей, той, на которой он должен блистать…

В школе он становится аккуратным подписчиком очень популярной в те годы газеты «Пионерская правда». Причина его привязанности к этому изданию была вполне прагматичной. В «Пионерской правде» публиковались объявления московских киностудий, «Мосфильма» и Студии Горького, в которых приглашались на кинопробы мальчики и девочки. Витя стремился на киностудию с абсолютной убежденностью, что его пригласят сниматься, прокола быть не должно, просто быть не может!

«Я не знаю, откуда была эта страсть? – Виктор Иванович до

сих пор задает себе этот вопрос. – Все это так манило меня: юпитеры, прожекторы, кинокамера на рельсах, мегафон режиссера…» – «Витя, но ты же не видел их реально?» – «Нет. Читал. Что-то смотрел по телевизору… Но, казалось, видел на самом деле, словно был в павильоне…»

Так в 1962 году десятилетний Витя Сухоруков отправляется на кинопробы на киностудию «Мосфильм». Тщательно выглажены шорты, рубашка. Подумав, столь же тщательно Витя гладит трусы и носки: как иначе в столь знаменательный для него день! Видит себя в зеркале, исключительно нарядного, с модной стрижкой «Ласточка» – чубчик вроде нынешних экстравагантных причесок. Победа обеспечена!

Деньги на дорожные расходы и питание тайком взяты у мамы. Электричка. Метро. Троллейбус. Виктор едет в киногруппу «Наш дом», куда требуется мальчик его возраста.

Но в тот день он пережил первое творческое поражение. Приехав, он узнал, что собравшихся ребят поначалу будут «смотреть» на предмет соответствия роли. У Вити Сухорукова такого «соответствия» не оказалось… Он оказался среди тех, кому ассистент режиссера безжалостно объявил: «Свободны».

Память сохранила все детали пережитого в тот злосчастный день: «Я возвращался домой, рыдая. Я был похож на водопад из слез. Я ненавидел кинематограф. Я ненавидел Москву. Я ненавидел весь мир…

На площади Киевского вокзала немного утешил себя пирожком и стаканом кофе. Но плакать хотелось по-прежнему».

Следующий выезд на пробы был связан с картиной «Звонят, откройте дверь!». Витю не смутило, что группа ищет на главную роль… девочку! «Где девочка, там и мальчик пригодится», – смело решил Виктор. Снова высокая ограда «Мосфильма» с грозными железными шипами. Снова ожидание, вместе с Витей толпятся сотни девочек, явившихся на студию с родителями. Часть претенденток уже услышала отказ. Под стоны отвергнутых Виктор пробрался к ассистенту режиссера Александра Митты и сообщил ему, что желает сниматься. Попытка ассистента объяснить, что мальчики не требуются, мальчика не убедила. Случилось это в пятницу. А в понедельник Виктор снова приехал на «Мосфильм» и добился приема у самого Митты. Даже получил от него актерское задание: «Выгони меня из-за стола!» «И я, дурачок трусливый, – комментирует Виктор Иванович, – подошел к Митте и говорю: «Саша, освободи стол, он мне нужен. Освободи. Пожалуйста…» Знал бы тогда, как все происходит в сценарии, не побоялся бы стул из-под Александра Наумовича вытащить!»

Все эти детские визиты на киностудию, естественно, были

наивны, в чем-то до трогательности. После восьмого класса Виктор хочет поступить в эстрадно-цирковое училище, выбрав клоунаду. Клоунов он обожал – Енгибарова, «солнечного клоуна» Олега Попова, Юрия Никулина, Карандаша. Енгибарова любил как бы отдельно: «Он актер был! – вздыхает Виктор Иванович. – Большой актер!»

Приехав в училище, Сухоруков узнал, что для подачи документов необходима фотография в стиле «ню», то есть из одежды на абитуриенте должны быть только плавки, чтобы члены приемной комиссии могли точно оценить его физические данные, способность к нагрузкам, все это были слагаемые профессии.

Но в родном Орехово-Зуеве фотографы категорически отказывались сделать такой снимок. Некоторые даже крутили пальцем у виска, как бы поясняя назойливому парню, что он не совсем вменяем. Некоторые с ходу посылали куда подальше. Смилостивился только привокзальный фотограф, предупредив, однако, что делает все это анонимно.

Когда Виктор собрал все документы и приехал в Москву, у входа в училище разыгралась сцена, до боли похожая на историю поступления в консерваторию героини фильма «Приходите завтра» Фроси Бурлаковой. Два резвых молодца, назвавшись известными фамилиями, выудили у Виктора три рубля. Пока их не спугнул педагог, поговорил с Сухоруковым и посоветовал ему отложить поступление в училище до окончания школы.

Обо всем этом так подробно, потому что уже тогда в детских поступках упрямца Вити, в его неукротимом желании стать актером, все было пронизано его взрывной энергией, невероятным напором и огромной верой в себя. Такая невероятная вера в праве на профессию дается немногим. При том, что Виктор никогда не занимался в драматических кружках, коллективах, не слышал слов одобрения в свой адрес. Да и в театре бывал не так уж часто. Ездил вместе со своим классом в Москву на непременные в те годы в репертуаре школьников «Синюю птицу» во МХАТе и «Аленький цветочек» в Театре имени Пушкина. Пожалуй, это все.

Мечта об актерском будущем рождалась, скорее, в кинозалах, в которых Виктор с малых лет проводил огромное количество времени. Фильмы любил американские, итальянские, французские. Конечно, советские. Ходил на детские сеансы – так было подешевле.

«Наверное, сидя в зале, ты, с твоей безудержной фантазией, ощущал себя где-то внутри событий, которые происходили на экране, и становился их участником?» – «Представь себе – нет. Слишком прекрасным, удивительным был для меня этот мир. Но

еще и чужим, недосягаемым, может быть, потому что я так стремился туда войти. Там жили удивительные люди. Оставалось мечтать: неужели я когда-нибудь смогу быть рядом с ними?» – «И все же откуда такая увлеченность?» – «Что-то, конечно, в моей натуре было заложено… И еще то, что окружавший меня в то время реальный мир был слишком бессюжетен. Слишком редко дарил мне встречи с настоящей красотой. У меня не было такого реального сюжета, ради которого я хотел бы поутру просыпаться. Постепенно я вырос и решил все-таки постучаться в двери того удивительного, недосягаемого мира».

Окончена школа. Увы, в первый год общения с театральными вузами в честь Виктора Сухорукова не прозвучал торжественный марш.

Он подал документы в Школу-студию МХАТ. Программу подготовил пеструю: стихи Блока, басня Михалкова, проза Толстого. Сразу, на первом туре, Сухоруков услышал жесткое и знакомое, памятное еще с первой поездки на «Мосфильм»: «Свободен». Он не выдержал: смирение вообще не близкая ему черта. Виктор ворвался в аудиторию, где шло прослушивание, оттолкнул абитуриента, который уже начал что-то читать, и крикнул: «Как же так! Мне нужен театр!..» Председатель приемной комиссии, почтенный мэтр, был исполнен иронии: «А вы задавали себе вопрос, нужны театру вы?»

«Я уходил в шоке, – вспоминает Сухоруков. – очнулся, когда возле театра оперетты меня чуть не сбила машина. Я не осуждаю человека, так резко ответившего мне. Но до сих пор не могу понять, имел ли право педагог, учитель, взрослый человек, так разговаривать с мальчишкой, который пришел к нему со своей главной мечтой?»

Сухоруков «пролетел» и в Институте кинематографии, где проводил добор Сергей Бондарчук. После чего ушел в армию, где очень скоро стал звездой армейской самодеятельности. Там он тщательно продумал новую программу для вступительных экзаменов, с которой по возвращении в Москву в 1974 году вновь штурмовал театральные институты. Практически для него все уже решилось на втором туре в ГИТИСе (ныне РАТИ). Набиравший курс Всеволод Остальский сказал о неординарном абитуриенте Сухорукове: «Он или гениальный, или ненормальный…»

А затем жизнь Виктора Ивановича Сухорукова отчетливо делится на две половины, зримые и очевидные. Если взять за точку отсчета момент окончания им ГИТИСа, то первая половина графически окажется линией, резко идущей вниз. Вторая, напротив, столь же резко поднимается вверх. Переломный миг этой второй – приглашение Сухорукова на главную роль в

картину Юрия Мамина «Бакенбарды».

Но графика слишком монохромна и лаконична. Контуры твердо очерчены, не оставляя места для нюансов, отступлений в сторону, игры света и тени. А без них нет полноты в сложной истории поражений и побед актера.

Приглашенный Петром Фоменко в Ленинградский театр комедии (причем уже была обозначена для Виктора главная роль в новом спектакле), Сухоруков безоблачно начал свой путь. Играл в инсценировке по прозе Василия Белова, в спектакле «Теркин на том свете» по поэме Твардовского. Счастливая пора работы с Фоменко длилась три года, пока Петр Наумович не уехал в Москву. А еще через полгода Сухоруков был уволен из театра по статье «за нарушение трудовой дисциплины», в расшифровке – за пьянство.

Далее, вероятно, надо бы рассказать, как жил Виктор Иванович, оставшись не у дел. Если коротко – бомжевал. С трудом зарабатывал в буквальном смысле слова на кусок хлеба, не гнушаясь и черной работы. Так было, пока о нем не вспомнила знавшая его по Театру комедии режиссер Ирина Стручкова. Она порекомендовала Сухорукова своему коллеге, режиссеру Геннадию Егорову, который ставил в Театре «Балтийский дом» «Женитьбу Бальзаминова» Островского. Егорову требовался актер на небольшую роль Прошки. Премьера была в день рождения Виктора Ивановича – 10 ноября. Но не стала прямым возвращением в профессию.

Виктору Ивановичу еще предстояли странствования по другим ленинградско-петербургским сценам: Театр на Литейном, снова Театр комедии. И все оказывалось безрадостным. Кроме, кажется, случившегося в это время знакомства с режиссером Юрием Маминым, который ставил в Театре на Литейном инсценировку по рассказам Сергея Довлатова. Ни режиссер, ни актер тогда не знали, что отсюда потянется тонкая нить в кинематограф для Виктора Сухорукова.

«Однажды я дал себе слово: в кинематограф ни ногой!» – Сегодня Сухоруков, признанный, любимый, все-таки не улыбается, произнося эту фразу, которая звучит несколько странно, учитывая, что любовь и признание артисту принесло именно кино. Но далеко не все знают, что кино начиналось для него с отказов, обид, тоски. Сотрудники актерского отдела Киностудии «Ленфильм» отыскали для портфолио Сухорукова фотографию, которой можно было только отпугивать режиссеров и их ассистентов, которые могли бы заинтересоваться актером. «Ой, Витя, что же они с тобой сделали!» – воскликнула его сестра Галина Ивановна, когда он показал ей этот «портрет»… Как

результат – отсутствие предложений в кино.

Если даже предположить, что поначалу это было связано с репутацией Сухорукова, склонного к возлияниям и потому не очень надежного по части дисциплины, то все, как ни странно, продолжалось и тогда, когда Виктор Иванович навсегда покончил с алкоголем. Он перестал верить, что десятая Муза обратит на него внимание, и принял волевое решение: «Я сказал: значит, такая моя судьбина – жить без кино, узкая моя дорожка. И не хочу больше себя мучить надеждами…»

Хотя звонки с «Ленфильма» все же случались. Нечастые… Приглашали на небольшие роли. Сухоруков отказывался – без сожаления. Отказался и тогда, когда позвонил давний его знакомый Владимир Студейников, который в то время работал вторым режиссером на картине Юрия Мамина «Бакенбарды».

Можно назвать то ли везением, то ли счастливым совпадением то, что «Бакенбарды» переломили к лучшему судьбу артиста. Но есть один безусловный фактор, сыгравший серьезную роль в этой ситуации: Время, 1990 год. Громогласная, бушующая, яростная перестройка. Левые. Правые. Первые группировки национал-патриотов. Страна неуклонно движется к взрыву, который произойдет очень скоро, в августе 1991 года. И здесь оказывается до боли нужен Виктор Сухоруков с его экспрессией, неукротимой энергетикой, огромным темпераментом. Он соответствует этой раскаленной, взрывной атмосфере. Актер дождался своего часа.

Сегодня, оборачиваясь уже несколько отстраненным взглядом в прошлое Сухорукова, понимаешь, что ему действительно было трудно вписаться в кинематограф застойного времени. Иное дело личность среднестатистическая, которая привычно, как бурлак, тащила свои будни… Но это не для Виктора Ивановича! Все равно нашел бы повод взорваться. Попросил бы. а то и потребовал от режиссера смены интонации.

А в начале 90-х время словно призвало его, заставив покинуть скамейку запасных в тот момент, когда он ставил крест на таком жестоком к нему искусстве кино. И коротал, в общем, почти пустые дни.

Касательно звонка Студейникова, то в ту минуту Сухоруков, разумеется, не предполагал и не мог предположить, что звонок с приглашением в картину «Бакенбарды» станет рубежным. Скорее это ощутил Владимир Студейников, сказавший Виктору Ивановичу: «Эта роль твоя…»

Позже Сухоруков узнает, что в «его» роли режиссер изначально видел Дмитрия Певцова, но тот был занят на съемках картины Глеба Панфилова «Мать». Возникла кандидатура Сергея Колтакова, но что-то опять не сложилось. Ничего обо всем этом

не зная, Сухоруков пробовался в «Бакенбарды», пребывая в полном спокойствии: «Я был спокоен. Я был свободен. Я делал им (съемочной группе. – *Э.Л.*) одолжение».

В его игре на пробах не было ни тени естественного в такой ситуации волнения; видимо, актер окончательно разуверился относительно своего альянса с кино.

Спокойствие стало отличной почвой для старта. И все же Мамин, посмотрев пробы, несколько разочарованно бросил: «Староват…» Узнав об этом, актер возмутился. А возмущается он обычно бурно и страстно. «Это ваш герой слишком молод для такой истории!» – оппонировал он Мамину. А дальше четко нарисовал режиссеру национал-патриота – «человека без возраста», с лицом лилипута, на которого люди смотрят и говорят: «Откуда такое взялось?» Как вспоминает Виктор Иванович, у Мамина очки по носу поползли…

Художник-гример Екатерина Месхиева (для справки – родная сестра режиссера Дмитрия Месхиева) сделала Сухорукову новый грим. Увидев актера в этом облике, Мамин обозначил задание: «Перед вами молодые люди, поведите их за собой». Когда съемка новой пробы закончилась, съемочная группа бурно аплодировала. Виктор Иванович посмотрел материал. Сказал режиссеру: «Вы поступайте, как считаете нужным, а я собой доволен». И уехал с театром на гастроли во Фрунзе (ныне Бишкек), откуда был вызван срочной телеграммой: «Вы утверждены на главную роль в фильм «Бакенбарды». Эту судьбоносную телеграмму Виктор Иванович хранит по сей день. Картина прозвучала в унисон зарождавшемуся в конце 80-х прошлого века движению под названием «национал-патриоты». Сегодня оно выродилось в «нацболов» во главе с писателем Эдуардом Лимоновым. В скинхедов, убивающих «черных». В нечисть, отвергающих гуманные законы человеческого сообщества и Закон Божий. А за всем этим стоит безудержное стремление к власти, когда идеи превращаются в некую маску, натянутую на лицо властолюбца, исповедующего жестокую вседозволенность. Под разговоры таких персон о святой идее, которой они служат, рождается страшное зло. В картине «Бакенбарды» такие деятели выбирают своим знаменем – знаменем темных сил – Пушкина. Манипуляция его именем, манипуляция великой русской культурой становятся чудовищным и безнаказанным кощунством.

События происходят в провинциальном городе Заборске, где создано неформальное объединение «Капелла». В развевающейся крылатке, в черном цилиндре герой Сухорукова является во главе неформалов, вещая с балкона райкома партии речи о Пушкине. Возможно, актер, который всегда говорит о сочувствии его и

сострадании к своим героям, со мной сейчас не согласится. Но его вождя неформалов, на мой взгляд, он нисколько не жалеет. Судя по языку, стилистике фильма, Мамин стремился снять политический памфлет. В этой жесткой конструкции Сухоруков находит место для психологических частностей, что особенно ценно. Сухорукову нужна такая опора, чтобы внятно рассказать историю подонка – озлобленного и исступленно-честолюбивого. Он и живое существо, и некое преувеличение, искажение нормального человеческого облика, внутреннего и внешнего. Существа донельзя наэлектризованного, давно потерявшего реальную самооценку.

Воистину страшно, когда вместе с сотоварищами он вслух читает стихи Пушкина, по сути, оскорбляя всех нас, оскорбляя Россию. Это ощущение усугубляет фальшивый пафос его интонации.

Работа в «Бакенбардах» была нравственно необходима актеру. Он отзывался на боль времени, и это станет почти традицией в последующих лучших его ролях. А ролей у него теперь будет много. Очень много. Больших, маленьких. Он не станет отказываться даже от эпизодов, если роль ляжет ему на сердце. И даст контакт со зрителем.

Сухоруков не относится к тем актерам, которые, подчеркивая свою самодостаточность, говорят, что для них, в первую очередь, собственное удовлетворение сделанным. Виктор Иванович по-детски радуется добрым словам о его работе, сказаны ли они именитым коллегой или простодушной тетенькой, из тех, что выражают искреннее соболезнование в связи с гибелью его брата, то бишь Сергея Бодрова-младшего. Сухоруков самой своей природой настроен на одно дыхание с окружающим его миром.

После работы в «Бакенбардах» Владимир Студейников получил право самостоятельной постановки. И он еще более уверенно, чем в первый раз, предложил Сухорукову главную роль в фильме, который он начинал снимать, – «Комедии строгого режима». Уморительной комедии, как в советской тюрьме готовился спектакль к столетнему юбилею вождя пролетариата Владимира Ильича Ленина. Трогательное единство лидера и верных подданных… Мифологизированная история и карательные реалии. Поразительная близость партии и уголовников… Сценарий «Комедии строгого режима» был написан по рассказам Сергея Довлатова. Драматургия, а позже картина, воссоздавала модель славной советской державы.

Среди заключенных-уголовников есть свои Ленин, Свердлов, Дзержинский – спектакль можно ставить. По причине неожиданно обнаруженного портретного сходства роль Владимира Ильича

поручена самому забитому зэку, несчастной «шестерке». Играл «шестерку» Виктор Сухоруков. Худенький, налысо постриженный, с торчащими, как у зайца, ушами и непреходящим заячьим испугом в глазах, поначалу этот злосчастный все время ждет беды. У него пластика маленького, трусливого зверька, которого со всех сторон подстерегает опасность. Он все время норовит сжаться, скорчиться, стать еще меньше, еще незаметнее. Пока не приходит к нему роль великого человека…

Между тем спектакль репетируется параллельно с подготовкой к побегу, где «шестерке» достаются самые тяжелые нагрузки, – по его тюремному статусу. Однако по мере работы над спектаклем «Кремлевские звезды» ситуация начинает меняться. Растет значимость роли, порученной «шестерке», а, стало быть, и его самого. Постепенно он вырастает в «пахана». Распрямляется. И хочет все больше соответствовать своему герою, вершащему великое дело революции… И возникает комичная и по-своему страшная пародия: «шестерка» становится едва ли не сверхчеловеком – в собственном представлении. У тюремного самодеятельного актера в знакомом лице зэка прорисовываются черты вождя, эти лица сходятся, сливаются: возникает прямой намек на исторические параллели, комический гротеск оборачивается социальной драмой. Будто звучит голос-стон: Господи, кому же ты была отдана, страна моя?

За годы своей горькой «ненужности», как называет это время Виктор Иванович, в нем, естественно, накопилась огромная жажда работы. После съемок в «Бакенбардах», в «Комедии строгого режима» ждать новых приглашений больше не приходилось. Причем нередко первая встреча с одаренными режиссерами имела продолжение, иногда и на более высоком уровне.

Еще в годы застоя Сухоруков был приглашен в картину режиссера Семена Арановича «Летняя поездка к морю» на эпизодическую роль. Актер согласился без долгих раздумий: в первую очередь его интересовала работа с талантливым, неординарным режиссером. Однако случилась беда: съемочная группа по недосмотру ассистента уехала на натурные съемки в Севастополь… без Сухорукова. И тогда Виктор Иванович сам отправился на место съемок. Его сняли: раненый моряк скручивает «козью ножку» и что-то говорит… Все. Но эпизод в окончательный вариант фильма не вошел. Увы, в то время так не раз случалось у Сухорукова. И все же, несмотря на короткое общение, на вырезанную роль, режиссера и актера успела связать нить взаимного рабочего интереса друг к другу.

И в 1995 году Виктор Иванович охотно снимается у

Арановича в небольшом и, честно говоря, не очень значимом эпизоде картины «Год собаки». Играет роль торговца женским бельем, предлагающего свой товар прямо в фабричном общежитии. В середине 90-х годов в России была еще актуальна проблема дефицита промышленных товаров. Масса граждан занялась частной торговлей импортными товарами, ввозившимися из Турции, Китая, Польши.

Легкими штрихами Сухоруков точно набросал эскиз к портрету бойкого продавца, энергичного, наступательного и симпатизирующего своим покупательницам, взволнованным предложенным им товаром. Собственно, большего в этом случае от актера и не требовалось. Виктор Иванович не скрывает, что одной из причин его согласия на эту роль было желание хотя бы ненадолго стать партнером Инны Чуриковой, игравшей героиню в «Годе собаки». Когда-то фильм «Начало», судьбу Паши Строгановой Сухоруков воспринял очень лично. Наверное, у него возникло много ассоциаций с собственными жизненными, творческими перипетиями, с его невостребованностью в то время, обидной и оскорбительной.

Оказалось, что роль в «Годе собаки» стала еще одной ступенькой к очень значительной работе с Семеном Арановичем в картине «Agnus dei» («Агнец Божий»). Эта картина могла бы стать одной из лучших в биографии Арановича, а роль – в послужном списке Виктора Сухорукова. Но Аранович успел снять только часть фильма. Кончились деньги, картина была как бы законсервирована. Режиссер тяжело заболел и вскоре умер в одной из немецких клиник. Фильм остался незавершенным. Из отснятых фрагментов был смонтирован некий вариант, который, к сожалению, видели немногие. Мне посчастливилось: «Agnus dei» был показан на фестивале архивного кино в Белых Столбах.

Картина вызвала бурный резонанс… увы, в довольно узком кругу киноведов и кинокритиков (фестиваль архивного кино ограничен только их участием). Иной реакции эта острая, буквально вонзающаяся в сознание лента и не могла вызвать.

Аранович обратился к ленинградской блокаде – в очень неожиданном ракурсе, рассказав о том, как советская власть безжалостно жертвовала людьми ради того, чтобы воодушевить других подвигом погибших. На самом деле подвиг был мнимым, организованным, гибель посланного на заклание была запрограммирована и утверждена власть предержащими. Сухоруков играл бывшего председателя колхоза, которому партия приказала стать старостой в родной деревне, оккупированной немцами. У актера небольшое экранное пространство, тем более Аранович вообще не успел все снять. Сухоруков преодолевает

отведенный ему боевой плацдарм, он создает по-настоящему объемный, трагический образ человека, который с первой минуты понимает, что им сознательно и не колеблясь пожертвовали. Им и девушкой-партизанкой, которую немцы обязательно схватят. Таков план организаторов этой акции: они специально заранее оповестили фашистов о появлении партизанки в деревне. Осведомители из ленинградского НКВД, причем не купленные предатели, а исполнители приказа, отданного вышестоящими инстанциями. Гибель девушки должна усилить, разжечь патриотические чувства соотечественников. Точно так же предают и старосту. В отличие от девушки староста изначально идет на смерть с открытыми глазами, но это не заглушает его боли, глубокой, непреходящей, гложущей душу. Однако в нем нет, казалось бы, естественной в таких обстоятельствах озлобленности. Он умирает за Родину, как бы ни был изуродован хулой факт его гибели и как бы староста ни был оболган на гибель его пославшими.

Староста целует ноги погибшей девушке: так он просит у нее прощения за всех, ее предавших. И одновременно прощается с собственной жизнью, не теша себя пустыми надеждами. Игра актера в этом эпизоде сходна с реквиемом. Инструменты молчат, но слышна музыка…

Виктор Иванович трепетно относится к этой своей роли, к фильму, не пришедшему к людям.

– На съемках «Agnus dei» мы очень подружились с Арановичем. Поразительно едино мы, наверное, тогда с ним думали. Он принимал все, что я делал: ни одного замечания. Сняли всю натуру, перешли в интерьер. В это время кончились деньги. Тяжело заболел Семен Давидович. Но продолжал искать финансирование, чтобы закончить фильм. Не успел… До сих пор не могу смириться с тем, что не нашлось у государства денег на такую серьезную картину с участием Олега Басилашвили, Олега Янковского, Александра Калягина, Ксении и Полины Кутеповых…

– Виктора Сухорукова…

– И не досняли фильм. Это одна из самых горьких страниц моей жизни: не увидели зрители Виктора Сухорукова в таком трагическом накале! Роли такой глубины встречаются нечасто.

В 90-х актер снимается много, жадно – словно восполняет упущенное. Испытывает себя в авторском кино. Начинает развиваться творческий тандем: режиссер Балабанов – актер Сухоруков.

В авторском кино у Виктора Ивановича были и роли-зарисовки («Австрийское поле» режиссера Андрея Черных), и главные роли – в картине бывшего художника-постановщика

Одесской киностудии, ставшего режиссером, Михаила Каца «Хромые внидут первыми» по рассказу Фланнери О'Коннор, кстати, этот фильм очень любим Сухоруковым.

В одном из интервью он сказал, что ему чрезвычайно лестно получать приглашения в подобные картины, а приглашают его потому, что он сам «такой странный, неоднозначный, индивидуальная фигура…». Между прочим, самооценка довольно точная.

«Хорошего человека найти нелегко», – так начал свой рассказ о Михаиле Каце Виктор Сухоруков, сохраняющий какую-то особую нежность по отношению к этому талантливому художнику, который сегодня не может найти средства на постановку своих фильмов. Они познакомились на фестивале в начале 90-х в маленьком городке Заречное, что под Екатеринбургом. Сейчас этот фестиваль исчез, а тогда, истинное дитя перестройки, он собирал авторитетнейших кинематографистов прежде всего ради общения. Они говорили, спорили, соглашались, отрицали и утверждали, стремясь найти единомышленников, с которыми могли бы вместе ворваться в новое время. Они верили, что именно теперь они без преград перешагнут границы своей страны и завоюют мировой экран. Мировой экран, как известно, не завоевали, но в то время надеялись, что их вера заставит Голливуд покорно склонить перед ними голову.

Виктор Сухоруков, попав в Заречное, уверенно вписался в этот круг. После показа картины Алексея Балабанова «Счастливые дни», где Сухоруков играл главную роль, Кац обратил на него внимание.

Виктор Иванович любопытно хронометрирует свою первую встречу с ним: «Мы разговаривали сорок пять минут. Он давал мне некие задания, я эти задания выполнил перед камерой, и через сорок шесть минут Михаил Кац утвердил меня на роль… Одну из лучших моих ролей, так я полагаю».

Талантливая американская новеллистка Фланнери О'Коннор замечательно умела завязывать сложные психологические узлы, в которых сплетались сломанные судьбы ее героев. Она заставляла думать о бездонной глубине человеческих взаимоотношений, так или иначе формирующих каждого из нас.

Фильм-притча с мифологической подоплекой, возможно, один из труднейших жанров в кино, а именно так решает картину «Хромые внидут первыми» Михаил Кац. Он стремится сочетать сложно-бытовой и аллегорический планы. Художник по первой профессии, он идет здесь, в первую очередь, от пластики, от изображения, что требовало от актеров особых внутренних и

внешних приспособлений, постепенного ненавязчивого усложнения характеров и вместе с тем умения как бы просветить их насквозь.

Сухоруков играл одного из главных героев – Руфуса. Дополню – Руфуса взрослого, что важно. Когда-то его, хромого мальчика в то пору, забрал из тюрьмы человек, понадеявшийся перевоспитать маленького преступника. Заставить его поверить в Добро, как верит в него он сам, добрый самаритянин… Но мальчик, ровно ничего из этого не приняв, мстит своему добродетелю, вырастая все тем же преступником. «Себя спасайте! – советует он людям, саркастически добавляя: – Меня спасет Христос!..» Сухоруков видел в этом злобном и несчастливом упрямце апологета собственного кодекса. Ранняя душевная уязвленность Руфуса оборачивалась у актера дерзким, кровавым протестом. Для Руфуса не было преград для нарушения законов человеческого общения. Он свободен, он имморален, но его свобода трагична по существу. Она ведет в ад и только в ад. Упоение свободой это еще и своеобразная, грубая и упрощенная бравада Руфуса, за которой актер открывал очень глубоко скрытый страх.

Найденный Сухоруковым вместе с режиссером внутренний и внешний рисунок роли был абсолютно точен – и неожидан. В русской традиции почти всегда злодей, преступник, убийца в конце концов приходит к раскаянию и покаянию. Путь к искуплению тернист, но всегда ли он так завершается? Сухоруков поставил это под сомнение, оставляя зрителям пространство для окончательного решения. Актер внес в свою игру жесткие, ироничные ноты, рожденные, на мой взгляд, во многом временем да и собственным жизненным опытом. Отнюдь не баловень судьбы, Виктор Сухоруков пережил не просто насильственное отторжение от собственного профессионального круга, но еще и равнодушное предательство лично его отвергнувших и отторгших.

Перестройка круто меняла мир привычных традиционных духовных ценностей. Пружиной развития общества все больше и больше становился прагматизм. Люди отказывались от своей сущности, пытаясь выжить во что бы то ни стало. Сухоруков хорошо об этом знал и потаенно напомнил в облике Руфуса. В этой роли рождался серьезный вариант поиска актера – драматическое несоответствие личности человека и окружающих его жизненных обстоятельств, рождающее не просто неприятие, но и агрессию, страшную внутреннюю борьбу. То есть то, что близко актерским исканиям Сухорукова, героям которого не близки спокойствие, внутренняя тишина, уютное смирение.

Вместе с тем герои актера достаточно сильны, чтобы разобраться в проблеме отступления от человеческих норм, в том числе и собственных отступлений. В природе общей и личной неустроенности. Иногда им удается справиться с бушующими в душе злыми страстями, совершить это личным усилием. Порой, напротив, дают волю недобрым чувствам, намерениям и соответственно их реализуют.

Душевная дисгармония сама по себе не порок, но, случается, подталкивает человека к определенному отчуждению. Ему уютнее остаться наедине с собой, и он становится чужим для окружающих, какими бы близкими по крови, по давним связям они для него ни были. Сухоруков с его активной общительностью по жизни далек от этой категории, но вот играть этих людей ему, по его признанию, «всегда так интересно!». Возможно, это положило начало союзу Сухорукова с талантливым Алексеем Балабановым, завязавшемуся еще до съемок актера у Михаила Каца.

– «Это огромная глава в моей жизни. Наверное, главная, – вспоминает Виктор Иванович. – Да, все-таки главная. Юрий Мамин – начало. Потом будут Мельников, Говорухин, Лунгин, Панфилов… Но среди них прежде всего (для меня!) Алеша Балабанов.

Начну издалека. На «Ленфильме» много лет работала ассистент режиссера Вельская, красивая женщина, очень неплохо ко мне относилась и в мои пустые времена, именно в пустые. И вот встреча на студии. Может быть, случайная? Но нет арифметики, математики во встречах и расставаниях людей. Другая стихия здесь властвует. Если бы я не снимался в «Бакенбардах», я бы не пришел на озвучание этого фильма. Не шел бы по вестибюлю киностудии, где на скамье сидели Вельская и Балабанов. Она меня позвала: «Витюша, познакомься, это Алексей Балабанов, молодой режиссер».

Леша заканчивал в это время режиссерские курсы у Алексея Германа и приступал к своей первой полнометражной картине «Счастливые дни». Мы познакомились, поглядели друг на друга. Леша сказал: «Хочу предложить вам почитать сценарий». – «Давайте».

Если к «Бакенбардам» я приступал как бы в свободном полете, этаким пофигистом, то в этот момент я уже был актером с главной ролью, за которую меня хвалили… С этим я и прочел сценарий «Счастливые дни». Пришел к Леше Балабанову и сказал, что абсолютно ничего не понял. Но что-то меня там приворожило, это я чувствовал. Назначили кинопробы с талантливой питерской актрисой Ликой Неволиной.

Во время пробы я оговорился, и вот, представь, эта оговорка что-то решила. Героиня говорит мне: «Я беременна…» и показывает на свой живот. Мой герой по роли бросает взгляд и должен сказать: «Видимо, просто опухоль». А я сказал: «Видимо, просто вздутие», что очень позабавило Балабанова.

И второй момент. В реквизите был венский стул старинный. Мне надо было так стукнуть по этому стулу, чтобы он упал. А я говорю: «Не могу это сделать, потому что стул старинный. Ему больше лет, чем мне». Группе, Леше это показалось странным.

Меня еще раз вызовут на разговор с Балабановым, и он скажет, что хочет меня снимать. С этого начнется мой интереснейший, трудный, красивый путь с Алешей Балабановым. А потом я узнаю, что на мою роль пробовались еще семь актеров ленинградских театров, один лучше другого. Но утвердил Балабанов меня. Кстати, если Леша до этого увидел фильм «Бакенбарды», никогда в жизни не взял бы он меня в свой фильм. Не нравилась ему эта картина. И персонаж, которого я играл у Мамина, никак не связывался с тем образом, который мы сочинили в «Счастливых днях».

Пьесы ирландца Сэмуэля Беккета вобрали в себя атмосферу, духовный климат послевоенных лет и вместе с этим симптомы острого внутреннего разлада, терзавшие человечество. Балабанов смело перенес действие в Ленинград (тогда еще городу не было возвращено его родовое имя). Режиссера менее всего волновала визуальная конкретность, принадлежность истории к определенной географической точке. Прежде всего, больше всего его волнует притча, включающая иносказание. Но только к нему одному не сводимая.

Сухоруков, впервые работая с подобным материалом, сумел верно очертить границы предложенного ему этикометафизического измерения образа. Его герой чужой повсюду (повторяюсь сознательно), он вне всего, вне какой бы то ни было опоры, в том числе и опоры на самого себя. Его странная свобода от всего и от всех – это ничем не связанная воля существа, с миром вообще ничем не связанная. Его судьба – судьба человека, давно потерявшего почву под ногами. Конечная истина трагична: человек не просто одинок, практически он вытолкнут из вселенной, затерян в пустоте. Он свободен, но испытывает на своих плечах всю тяжесть этого выбора. Заполнить обретенную свободу нечем.

Внезапные резкие вспышки гнева, вырвавшиеся из забытых глубин, – стон, жалкий выплеск почти угасшей жизни сердца, воли. Поднятая буря почти так же мгновенно заканчивается, уходит в глубины, почти растеряв возможность напомнить о себе

людям.

В «Счастливых днях» возникает мотив, который и позже будет близок Виктору Сухорукову: бегство современного человека от самого себя, даже от собственной тени. Его герой соглашается на любое имя, а подлинного мы так и не узнаем. «Я буду называть вас Сергеем Сергеевичем», – говорит ему хозяйка квартиры. Он не протестует. Как и не будет протестовать, когда его назовут Борисом. Потому что мир все больше кажется ему хаотичным скоплением тел, и он, потерявший имя или от него отказавшийся, как и от любых связей, от себя, уже давно стал одним из этих безымянных тел.

Балабанов наделен редкой способностью завораживать зрителей безысходностью финала. В ранних своих фильмах он покоряет этим с некоторой примесью жеста, что, кстати, близко лицедею Сухорукову. В экранизации «Замка» Кафки, второй картине режиссера, успевший прикипеть к Балабанову актер надеялся сыграть Землемера. Просил режиссера попробовать его в этой роли. Но в результате играл Иеремию – помощника Землемера в дуэте с Анваром Алибабовым, актером Театра «Лицедеи».

В прозе Кафки Балабанов искал близкую для себя тему все того же разлада с действительностью, несуразной и жестокой, от которой человек безуспешно пытается спастись. Увлекала режиссера и материализация насилия, что со временем станет вообще отметной чертой кинематографа Балабанова. Наконец, на мой взгляд, близка Балабанову и внешне отстраненное повествование Кафки, за которым скрыто безусловное эмоциональное воздействие, и в этом ему оказался нужен темперамент Виктора Сухорукова, его импульсивность и способность к точным акцентам. Частицы реального мира, повседневные события, обычный вроде бы человек – все это представало у актера в загадочных, абсурдных связях и их взаимодействии. Иеремия Сухорукова как будто обыкновенен, но он и расчеловеченный человек. Ему не дано противоборствовать злу. По сути, он та же беспомощная жертва, что и главный герой, заблудившаяся в окружающем мире.

Герои Кафки, отчаявшись в попытке разгадать смысл своего существования, в конце концов, смирялись, ощутив во всей полноте ужас этого существования. Виктору Сухорукову с его динамикой, постоянным протестантством, взрывными эмоциями смирение героя если и дается, то с трудом, порой и вовсе ненадолго. Может быть, поэтому Иеремия несколько выпадает из мрачного шествия персонажей «Замка». Артистичная натура, пылкое воображение вели Сухорукова к некоторой стилевой, я бы

сказала, нестрогости. Но это неожиданно придало Иеремии странный обертон. Несколько раздвинуло масштабы роли. Спонтанный мятеж персонажа вторгся в катастрофическую гиперболу Кафки, соединяясь с ней.

Не всех можно уложить в прокрустово ложе капитуляции… Но это не спор с исповедующим безнадежность великим писателем. Это своеобразное утверждение присутствующей в его кредо ненависти ко всем формам подавления личности, боль за ее унижение. И все-таки мечта об ином – свободном мире. Для Кафки она утопична. В принципе, как и для скромного помощника Землемера Иеремии, в котором она тем не менее потаенно живет.

«Когда Балабанов закончил работу над «Замком», – вспоминает Виктор Иванович, – у него уже был написан сценарий следующей картины «Ехать нам никак нельзя», которую он потом назовет «Про уродов и людей». В начале 1995 года на II Молодежном Кинофоруме в Суздале Балабанов получил за «Замок» Гран-при. По регламенту Форума Госкино должно было финансировать следующую постановку режиссера-победителя. Но новый сценарий Алексея не понравился редактуре студии. Балабанова обвинили в садизме и садомазохизме. В постановке ему было отказано. Тогда оскорбленный Алексей Октябринович воскликнул: «Сам заработаю на этот фильм!». И написал сценарий «Брата».

Не исключено, что определенную роль в том, что режиссер быстро приступил к съемкам «Брата», сыграла встреча Балабанова с Сергеем Бодровым-младшим. Они познакомились в Сочи на «Кинотавре» в 1996 году, когда Гран-при фестиваля получила картина «Кавказский пленник» с участием дебютанта Бодрова-младшего. После просмотра «Кавказского пленника» Балабанов предложил Сергею роль Данилы Багрова. После дебюта в кино Бодров-младший колебался относительно продолжения своей актерской карьеры. Но на предложение Балабанова согласился, не предполагая тогда, что его новый герой, Данила Багров, принесет ему огромное признание и любовь зрителей.

Виктор Сухоруков сыграл в «Брате» старшего брата Данилы, Виктора.

«Мы работали в этом фильме, можно сказать, на дружеских условиях, – рассказывает актер, с мизерным гонораром. Друзья предоставляли нам свои помещения, квартиры, не предполагая в тот момент, что картина будет иметь такой грандиозный успех».

По прошествии времени стало ясно, что одна из причин этого обвального успеха было появление на экране нового героя – героя 90-х годов. Можно по-разному относиться к Даниле Багрову, но,

несомненно, это долгожданный Герой.

Картину «Брат» называли и версией гангстерской драмы, и «нашим ответом Голливуду»… На самом деле фильм был ответом на потребность времени, на желание зрителей увидеть в кино воплощение своей надежды на защитника и опору, сильного, решительного, отважного победителя. Не слишком занятого размышлениями относительно правомерности своих поступков вплоть до убийств. Размышления вообще не его стихия. Зато этот победитель реально действует, сметает врагов, и высказывает мысли, очень близкие основной массе народонаселения нашей страны.

Так из первых авторских лент Балабанова Сухоруков попадает в сагу о братьях-разбойниках. Говоря современным языком, о братьях-киллерах. Виктор давно уже стал профессионалом на этом нелегком пути. Однако Сухоруков создает незнакомый жанровый портрет Виктора Багрова, такого, каков он есть. Хотя не уходит от конкретности, житейской определенности. Но этого мало и актеру, и Алексею Балабанову.

Перестройка, крушение огромной державы, крутая ломка вчера еще прочного, казалось, незыблемого советского строя вызвали к жизни людей новых профессий, как ни дико это звучит, как ни трудно поначалу связать это с понятием «профессия», но в том числе и киллеров. Сухоруков так и воспринимает «профессиональную» деятельность Виктора Багрова. У него есть роли, в которых актер как-то сразу, без долгих комментариев, схватывает самую сердцевину, суть образа. Потом уже могут появиться ранее не предусмотренные детали, обогащающие характер. Но главное схвачено с первых минут… Так было с Виктором Багровым, чей образ не укладывается в общую схему добра и зла. Разумеется, он – киллер, преступник, которому давно место за решеткой, и было бы это абсолютно справедливо. Но ведь Виктор воспринимает себя, свою «работу» как нечто совершенно естественное – ни тени сомнений!

Кто-то строи дома, кто-то учит детей, кто-то растит хлеб. А он, Виктор, принимает заказы на отстрел людей. Предмет «заказа» его волнует, главное – чисто все сделать и получить гонорар. Багров – образцовый убийца, чем гордится. Его, Татарина (это кличка Виктора), в определенных кругах ценят и уважают, он это знает и принимает не без удовлетворения. Но объективный смысл высокопрофессиональных занятий Багрова-старшего имеет закономерное продолжение: люди как таковые для него уже не существуют. Никто. Даже родной брат. С абсолютным душевным спокойствием Татарин предает и продает Данилу. Это вполне в духе времени, до предела обесценившего

человеческие жизни: «заказ», полученный Татарином, убрать некоего «чечена», опасен, риск велик… Так не лучше ли отправить на дело младшего братишку?..

«Рабочий агрегат», киллер Витя Багров по-своему обаятелен. А мысль о загубленных им жизнях настолько в нем убита, что, кажется, и судить его грех.

Зло нередко выглядит в картинах Балабанова пародийно, иногда комично, апогей в этом смысле его жестокий, кровавый комикс «Жмурки». Но в игре Сухорукова в «Брате» прослушиваются эти ноты. Особенно в продолжении, «Брате-2», которое «было ответом на запрос зрителей», констатирует Сухоруков.

Но до сиквела Балабанов все-таки снял свой ранее отвергнутый сценарий «Ехать никак нельзя» – «Про уродов и людей».

Санкт-Петербург начала XX века. Две как будто приличные семьи попадают в руки торговцев порнофотографиями. Фотографам позируют слепая женщина, юная девушка и сиамские близнецы, которых зовут просто – «уродами». Балабанов изначально разделяет все рубежной чертой: добро и зло, люди и уроды. Этот контраст особенно заметен на фоне вирированного изображения. При этом все происходит как бы в перевернутом мире. И потому трудно понять, постичь что есть что… На самом деле все в нашем мире неразрывно спаяно – как сиамские близнецы.

Чтобы еще полнее реализовать свою мысль, Балабанов представляет одного из близнецов пьяницей, другого – чистым, безнадежно влюбленным созданием. Мучители и жертвы по Балабанову, в общем, одно целое. В итоге запечатленный режиссером мир превращается… в груду клетчатых чемоданов. И оказывается, что жертва действительно не может существовать без палача. Неслучайно, когда умирает близнец-алкоголик, идеальный близнец не может больше жить.

Эта долгая преамбула впрямую относится к тому, как увидел, сыграл своего героя Сухоруков, между прочим, Балабанов снова одалживает у актера его имя: героя зовут Виктор Иванович. Он – один из персонажей в театре маркиза де Сада, фотограф-вампир. Снимает фотографические открытки, на которых униженные похотью люди.

Кто-то из критиков назвал Виктора Ивановича «злобным щелкунчиком». Вероятно, из-за его улыбки-оскала, отчего он часто кажется не человеком, сколько озлобленной, постоянно оскаленной собакой. Не успеете отвернуться – и разорвет вас в клочья, убежит, не оборачиваясь на оставленный ею кровавый

след.

В чрезмерности, присущей почерку Балабанова, отход от прямого правдоподобия. Это особенно ощутимо в картине «Про уродов и людей». Чутко откликающийся на устремленность своего режиссера, Сухоруков ищет в этом и эстетическую природу образа Виктора Ивановича, что представляло немалую трудность: все иносказание – и все правда! Все как бы сдвинуто, смещено. Вместе с тем Виктор Иванович живое существо. Невероятное у Сухорукова становится почти естественным.

Добивался он этого дорогой ценой. Вспоминает: «Было так тяжело, что я сорвался, меня даже положили в психиатрическую клинику, знаменитую петербургскую Бехтеревку. И я оттуда ездил на съемки».

В «Брате-2», который Балабанов стал снимать действительно по настоятельным просьбам десятков тысяч зрителей, Сухоруков отчасти изменит характер Виктора Багрова. Собственно, не характер даже, а самоощущение героя. Бойкий, шустрый, прежде всюду существовавший, как рыба в воде, действуя в родной стихии питерского криминала, попав в Америку, он теряется в новой для него действительности, новой среде, которая укоренена в совершенно другой почве, во многом абсолютно противоположной той, на которой взошел дар российского киллера-профи.

Помнится, после выхода на экран «Брата-2» мудрый Виктор Сухоруков, обращаясь к журналистам, заметил: «Уверяю вас, пройдет пять лет, и вы увидите этот фильм совсем по-другому». В то время я написала рецензию на «Брата-2», в которой, вопреки многочисленным резким отзывам критиков, обвинявших Балабанова в шовинизме, ксенофобии, антисемитизме, высказала предположение, что режиссер сотоварищи сочинил странную сказочную историю, и сказочность ее одновременно и фольклорна, и реальна. Сказка была страшноватой – но ведь и такие бывают… Смешные, доверчивые детские мечты оборачиваются кровавым кошмаром. Но по большому счету кошмар этот не так страшен и даже забавен: смелые русские ребята, богатыри, штабелями укладывают врагов разного цвета кожи. На самом деле Балабанов создал зрелище, невероятно желанное миллионами наших отечественных зрителей, измотанных перестройкой, унижением, беззащитностью, бесконечными виражами политиков. Вот тут и явился к ним с экрана отважный, мужественный Данила Багров, четко сформулировавший две главные истины, столь ожидаемые: «В силе правда» и «Америке – кирдык». Виктор Багров – теперь помощник младшего брата в его роли народного заступника. Оба

брата всегда в боевой позиции, оба всегда готовы к действию. Как не верить им и не любить их?

Сухоруков, как и Сергей Бодров-младший, слился в сознании народа с любимым героем. Так было с Борисом Бабочкиным – Чапаевым, Петром Алейниковым – Ваней Курским, так происходило с героями первых отечественных сериалов вроде «Следствие ведут «знатоки»… Признание такого рода лестно и одновременно опасно, не всегда актер может выйти из этого плена. К счастью, Виктора Сухорукова эта печаль миновала.

«Роман» актера и режиссера Балабанова мог бы продлиться на съемках картины «Американец», где для Сухорукова была написана интересная роль. Но картина так и не была снята. Исполнитель главной роли, голливудский актер запил по-черному, съемки пришлось остановить. Американской звезде предстояло выплатить огромную неустойку, и он уговорил продюсера отпустить его на родину, чтобы там собрать нужную сумму. Но как только он оказался дома, то немедленно натравил адвокатов на российского продюсера, доверившегося ему, и стал настаивать на том, что должен получить с него штраф… На этом работа над картиной прекратилась.

Только несколько лет спустя Балабанов и Сухоруков будут снова вместе работать над фильмом «Жмурки», очередной эпатажной лентой режиссера, в которой был собран поистине звездный ансамбль: Никита Михалков, Виктор Сухоруков, Дмитрий Певцов, Сергей Маковецкий, Андрей Панин.

Но это была последняя (на сегодняшний день, все еще может вернуться на круги своя) совместная работа Балабанова и Сухорукова. Виктору Ивановичу фильм «Жмурки» не понравился:

– Когда Леша (Балабанов. – *Э.Л.*) говорил со мной о картине еще до начала съемок, даже в начале еще съемочного периода, рассказывая, какой она, картина, ему видится, мне казалось, что это будет настоящая комедия, что зрители будут хохотать, как на фильмах Гайдая. В результате, мне кажется, это не получилось, о чем я честно сказал Балабанову.

Думал я тогда, что уже настолько стал актером Балабанова, настолько его апологетом, что имею право на какую-то критику Не исключаю, что зря так поступил. Во всяком случае, пока новых предложений мне от Балабанова не поступало, хотя он активно снимает картины.

Возможно, актер прав в своих предположениях. Режиссеры редко способны на такую широту души, чтобы смириться с критикой, тем более в устах своего товарища. Хотя мог иметь место и другой вариант, когда приходит время расстаться двум художникам, на время отдохнуть друг от друга. Чтобы потом, в их

новой встрече, для обоих открылось нечто новое, неожиданное. Словом, время покажет, будут ли Балабанов и Сухоруков снова вместе работать.

В «Жмурках» актер, мне кажется, почувствовал перемены в интонации режиссера. Герои этой картины из реалий 90-х, хотя и во многом из сегодняшнего дня, они абсурдно неправдоподобны и вместе с тем так подлинны… На экране замкнутый микромир черных братков, грабящих, убивающих, сохранивших животную примитивность. Она позволяет им как бы абсолютно естественно совершать кровавые преступления, убийства.

Но Балабанов идет дальше. В своей «деятельности» беспощадный «пахан» и его люди в принципе руководствуются теми же законами, по которым живет современное общество. Только в криминальной среде все гораздо откровеннее, обнаженнее. Таков довольно точный художественный анализ социально обусловленной безнравственности, правящей нашим обществом.

Сухоруков принял горькую иронию Балабанова. Кровавый бизнес, в котором участвует его герой, в общем среди своих «коллег» – маленький человечек, нисколько этого человечка не смущает. Прикажут кого-то серьезно припугнуть – припугнет. Прикажут убрать кого-то – уберет, велика беда умело «замочить»! Он знает: рядом, вокруг, действуют теми же или почти теми же методами. Волнует в этой ситуации только личный риск, но это скорее даже инстинкт, последнее, что шевелится в сознании окончательно отупевшего исполнителя чужой воли. Воли, ставшей для него законом. В его суммированной системе деловых взаимоотношений «устранить» означает просто убить. Бизнес есть бизнес, нечего задумываться над приказами. При этом Сухоруков находит интересный акцент: кровопролитие для него и его товарищей отнюдь не удовольствие. Это работа, не хуже и не лучше, чем у других. Причем для героя Сухорукова даже не очень доходная. Но ничего другого он не умеет. И не хочет уметь, ему и в голову это никогда не придет. Он – маска, герой черного комикса – как и все остальные.

Впрочем, еще одно чувство иногда осторожно напоминает о себе: обреченность, мысль о том, что скорый конец неотступен. Во всем же остальном он абсолютно нивелирован как личность. Чего, вероятно, и добивался Балабанов.

Ставить решительные точки, совершать довольно резкие повороты в реальной жизни – это в характере Виктора Сухорукова. Коротко вернусь в те годы, когда он оказался в прямом смысле на обочине, – безработный, нищий, почти бомж. И нашел в себе силы покончить с этим, преодолеть, встать на ноги.

Виктор Иванович говорит об этом со спокойным достоинством человека, навсегда порвавшего с подобным образом жизни, если это вообще можно назвать жизнью:

– Чтобы я бросил пить, нужно было критическое стечение обстоятельств. Когда в один пучок собирается масса негативного – одиночество, долги, утрата близкого человека, сразу все, – то такой список негатива либо топит тебя, либо выбрасывает наружу. В небо. Меня, возможно, ангел-хранитель спасал… Теперь, если накрывает чем-то темным, у меня уже есть опыт преодоления и мне легче выйти к свету. Я знаю, где лесенка стоит, чтобы выкарабкаться.

Сухоруков выкарабкался. Кино стало отчасти лесенкой, о которой он говорит. Его взлетной площадкой, его возвращением и восхождением. При этом театр по-прежнему оставался равнодушен к актеру. Словно существовало какое-то заклятье.

После Театра комедии он прослужил два сезона в Петербургском театре на Литейном, где не сыграл ни одной роли, кроме спектакля «Приезжайте к нам этак лет через десять» в постановке Юрия Мамина. Репетировал Аблеухова в инсценировке «Петербурга» Андрея Белого. Репетировал несколько ролей в «Короле Лире». Репетировал одну из ролей в спектакле по пьесе Гольдони «Ловкая служанка»… Но только репетировал. Фортуна упорно отворачивалась от усилий вернувшегося блудного сына. Он решился возвратиться в труппу Театра комедии. Наконец, были и другие петербургские сцены. Все тщетно.

Наверное, потому Ленинград-Санкт-Петербург не стал для Сухорукова ЕГО городом. Он вернулся домой. В Москву.

Актер вспоминает:

– 9 июня 2001 года я ушел из Театра комедии. Ушел в никуда, отправившись на родину, к себе в Орехово-Зуево, там предался созерцанию и размышлениям: как жить дальше?

И вдруг телефонный звонок: «Виктор! Это Олег Меньшиков. Я слышал, ты ушел из театра? Ну что же, давай работать!». У меня задрожали губы – мы ведь раньше были совершенно не знакомы. Я только и смог сказать: «Ох, Олег, ты даже не представляешь, как ты вовремя позвонил!» А положив трубку, от счастья криком закричал – все соседи сбежались, перепугавшись!

Через два дня я поехал к Меньшикову в Москву на переговоры, завершив которые мы вместе сфотографировались. Думаю, эта фотография пригодится когда-нибудь человечеству.

Потом полгода репетиций (Сухоруков говорит о работе над спектаклем «Игроки» по Гоголю в режиссуре Меньшикова) от падающих яблок до белых мух пронеслись, как миг. В результате

в новом спектакле «Игроки» у меня по задумке Олега сразу две роли – Замухрышкина и Гдова-старшего. Не потому, что не хватало актеров или не было средств пригласить еще кого-то: в таком решении есть момент аферы, апогей игры, тонкость обыгрывания.

Первой и главной задачей для меня было поменяться до неузнаваемости. Так Олег захотел – и, говорят, получилось…

Верно, получилось. Для Меньшикова сила Гоголя не в патетике. Оттого в спектакле он более отрицает, чем утверждает. И человека познает в качестве судьи.

Меньшиков поставил «Игроков», помня о том, что Гоголь даже в самые драматические свои произведения всегда как бы бросает семена смешного. Хотя в результате нередко из этих семян прорастают всходы не только смешного, но и страшного. Нечто подобное происходит в спектакле Меньшикова.

Сухоруков, играя Замухрышкина и Гдова-старшего, двух аферистов, двух подставных лиц, обслуживающих компанию профессиональных шулеров, заставляет в финале тосковать. Персонажи уродливого маскарада, его и другие персонажи Гоголя, вынуждены существовать в кругу ряженых, уже никогда не выходя за его пределы. Уже никогда они не сбросят своих масок – только так они способны выжить: под масками навечно похоронены их лица. Однако Сухоруков все же на какие-то мгновения эти маски не то чтобы снимает, но как бы сдвигает, позволяя представить, какими бы могли стать его герои. Гдова-старшего он играет вообще меняя регистры. То есть он играет в Гдова, но вдруг в этой из корысти принятой на себя подлой роли прорывается острая тоска этого, в сущности, несчастного человека, тоскующего о семье, детях. Возможно, когда у него была и семья, и дети. А возможно, и не было… Но есть в нем живое страдание, только его надо скрывать, прятать. Иначе он лишится куска хлеба. Осознав возможность прокола, Гдов начинает как-то судорожно изображать богатенького глуповатого помещика, лоха, обобрать которого ловким шулерам ничего не стоит! Актер соединяет два противоположных момента, открывая странный и вместе с тем естественный синтез добра и зла в художественной кунсткамере Гоголя.

С годами Сухорукова все больше тянет, манит такой органичный сплав, органичное сочетание вроде бы не сочетаемого. Для него это заложено в самой природе человека. Отсюда взрывы героев актера, потаенная душевная борьба, порой нелепая и для самого человека. Но противостоять ей он не в силах.

Все это Сухоруков с огромной, откровенной болью расскажет

в роли злосчастного российского императора, «бедного, бедного Павла», как, в согласии с легендой, назвал Павла его великий прадед Петр I.

До этой работы Сухоруков много, неостановимо снимался. Предложения шли косяком, особенно после триумфа картин «Брат» и «Брат-2». При всем том Виктор Иванович оставался избирательным, далеко не всегда соглашаясь сниматься. Но и простоев себе не позволял.

Среди ролей тех лет, пожалуй, выделяется его Амбал в фильме Егора Кончаловского «Антикиллер». Этой работой Сухоруков как бы исчерпал одну из тем, которая довольно долго и заметно присутствовала в его ролях, доведя все до крайности, до последней точки. «Мой Амбал – нелюдь…» – актер точно определяет суть своего персонажа. И далее: «Меня заинтересовала роль некоего отрицательного персонажа-символа, воплощающего концентрированное зло. Тем более, что для меня самого эта картина очень символична и важна. На роли Амбала я решил закончить свою «криминальную» жизнь в кино».

Справедливости ради надо заметить, что окончательно не завершил: была еще и уже упоминавшаяся роль в «Жмурках». Наверное, она-то и подвела черту.

Картина «Бедный, бедный Павел» была давно задумана известным петербургским режиссером Виталием Мельниковым, им же был написан сценарий. Мельников готовил заглавную роль для выдающегося российского артиста Олега Борисова. Борисов умер в 1994 году, незадолго до этого он сыграл Павла I в одноименной пьесе Мережковского на сцене Театра Российской армии, кстати, сценарий Мельникова во многом опирался на эту пьесу.

С уходом Олега Борисова, актера «без кожи», мастера продуманного обострения в созданных им характерах, увлеченного героями, познающими сущность мира в ярких трагических эмоциях, трудно было представить в роли Павла I художника совершенно иного плана, иной творческой природы, совершенно иного, наконец, внешнего облика. Однако Виталий Мельников решился, убежденный, что Сухоруков сыграет Павла I. Сыграет с пафосом мучительного познания окружающего мира. Павел оказывается беззащитен перед ним. Перед самодержцем, который пытался навязать обществу некий эксперимент, за что заплатил собственной жизнью. Конечный смысл эксперимента – в традиции узнавания. А узнанной оказалась сама действительность, реальная жизнь, не подвластная ему, романтику, идеалисту. Ему – деспоту, взбалмошному, эксцентричному, нетерпимому… Простодушному страдальцу…

Монарху, страстно желающему творить добро для своих подданных. Играл Сухоруков все это объемно, взрывчато, с упоением.

Мистическая фигура Павла I обросла легендами. В фильме все сосредоточено на своеобразном поединке императора с графом Паленом (Олег Янковский), государем возвышенным и государя предавшим, одним из главных организаторов его убийства. Павел жаждет великих исторических свершений во благо российской державы. Мудрый, ироничный Пален априори понимает бесперспективность мечтаний Павла и его обреченность. В принципе как и обреченность собственную: у него, как и у Павла, нет подлинной опоры. Разница в том, что идеалист Павел этого не осознает, а трезвый аналитик Пален насквозь видит своих соратников в борьбе с императором – корыстолюбцев и предателей.

Любопытно, что Сухорукову почти в одно время довелось сыграть и Павла I, и графа Палена – в картине «Золотой век», костюмной киновампуке о романе сестры графа Платона Зубова, фаворита Екатерины II, с английским послом, который, по сути, руководил заговором против императора.

«С Павлом Петровичем меня роднило желание правды, – говорит Сухоруков. – Он был очень сильным человеком. Принимал такие решения, издавал такие указы, какие никто из российских императоров не мог себе позволить. За это его ненавидело дворянство и за это его ненавидели большевики. Он был настолько прогрессивен в своих взглядах и в своем понимании государственности, что его боялись. С кем боролся Павел? С олигархами…»

Сухоруков страстно защищает императора, как своего родного человека. Разумеется, в первую очередь, это актерская любовь к своему герою. Но это еще и самовысказывание по поводу социально идеальной личности в представлении Сухорукова. Сильной, отважной, действенной. Иногда идущей напролом. Это выглядит современно, особенно в свете слов Сухорукова о «борьбе Павла с олигархами».

Вместе с тем Сухоруков нашел и достаточно объективный ракурс в своем взгляде на самого, пожалуй, необычного властителя земли русской. Сотканный из противоречий (этого не скрыть!), болея ими, Павел Петрович все время страдает и жжет себя на медленном огне. А когда боль становится совсем уж невыносимой, император спонтанно вымещает ее на других. Во многом благодаря Сухорукову в картине обнажены пропасти в существовании Павла. Романтик Виктор Иванович сумел не испугаться кривой, по которой движется император. Игра актера

необыкновенно интенсивна, он словно не допускает малейшей передышки. Трагические ситуации, одна настигает другую… Нестерпимые положения… Бурные события… Цепочка выстраивается почти без пауз, и все это время Павел неуклонно приближается к бездне.

Сухоруков предлагает закономерный для пути Павла парадокс. Чем ближе его гибельный финал, тем острее император провидит его. И тем спокойнее он. Император чувствует сгущающийся вокруг него ядовитый туман и прорывается сквозь него… к смерти. Двойственность, разлад, в которых так много лет существовал Павел Петрович, соединяются в ожидании смерти. Уже почти желанной.

Павел все более и несчастен, и величествен в своей прозорливости, осознании того, что он не должен сопротивляться потенциальным убийцам. Жить дальше император может, только отказавшись от того, с чем он идет к людям. Но отказа, окончательного, бесповоротного, его душа не приемлет. То, что сделано Сухоруковым в роли Павла, близко греческой трагедии с ее темой рока.

Виктор Иванович как-то обмолвился, что его занимает судьба Павла после расправы над императором. Его размышления на эту тему глубинны. Для Сухорукова его жизненное пространство не только не замкнуто сценой и кинематографом. Он не просто вплотную связывает свою профессию с окружающей жизнью, ее колебаниями, скачками, взрывами, которых сегодня более чем достаточно. От всего этого он отталкивается, переживает со свойственной ему страстностью – и так движется к очередной работе. Естественно, когда драматургия дает ему эту возможность. В судьбах убийц императора актер, по всей вероятности, ищет некие аллюзии с современностью. И делает Павла I близким людям XXI века.

Сухоруков не боится сложностей в собственном самопознании – так он открывает в себе какие-то новые грани, что позволяет ему часто поражать зрителей очень разными героями.

Скорее всего, Павел Лунгин понимал это, когда утверждал Виктора Сухорукова на роль монаха Филарета в картину «Остров». Филарет в какой-то мере антипод главного героя фильма, отца Анатолия. Живущего душевно взволнованно, с незаживающей раной, постоянно бередящей его совесть, его мысли, определяющей многие его поступки. А Филарет спокоен, благодушен, миролюбив. Оберегая себя, свое спокойствие, Филарет осознанно отделяет себя от треволнений, сложных контактов с людьми обездоленными, несчастными. Филарет

доволен своей жизнью и не хочет ничего уступить в своем мирном удовлетворении судьбой.

Сухоруков впервые играет такую симпатичную даже ограниченность, уход от любых проблем, кроме забот о собственном комфорте, милую уютность каждодневного существования. Его заботы – в основном о себе. О мягкой, теплой постели. О мягких, теплых сапогах. О вкусной еде. Как будто все в пределах дозволенного монашеским уставом. Хотя отчасти и вопреки ему, впрочем, Филарет менее всего об этом задумывается.

Безгрешный грешник, он искренне почитает жесткий аскетизм отца Анатолия, побаивается его, даже от чего-то, не очень значительного, из-за этого отказывается. И остается всего только средним, обыкновенным человеком, который иным и быть не хочет, этот смиренный сибарит.

Сухоруков рисует его портрет с непривычной для него мягкостью. Только за этим тихая (опять-таки – тихая!) ирония актера по отношению к своему герою, который всем своим обликом, укладом жизни подчеркивает, укрупняет личность отца Анатолия в исполнении Петра Мамонова.

Виктор Сухоруков во многом автор своих ролей. Их конструктор. Казалось бы, слово «конструктор», жесткое, техническое, не очень срастается с имиджем актера, его бурными выплесками эмоций в жизни, в кино, в театре. Но Виктор Иванович всегда работает очень продуманно. И проникновенно. Независимо от того, драматическая или комедийная у него роль.

Неслучайно многие режиссеры, однажды с ним встретившись в работе, возвращались к нему. Причем предлагая роли, отнюдь не дублирующие то, что они уже вместе сделали, пусть и с успехом. Напротив… Это совершенно разные персонажи, разные жанровые установки, если говорить о фильме в целом.

Сухоруков дважды снимался у Станислава Говорухина. Первая встреча – в фильме «Не хлебом единым», экранизация в прошлом опального, запрещенного романа. Второй раз Говорухин работал с Сухоруковым в экранизации морских рассказов Константина Станюковича, картина называлась «Пассажирка».

Директор крупнейшего в стране военно-промышленного завода-гиганта, генерал, наделенный огромной властью и в результате переставший осознавать границы собственной власти, этот человек, по сути, глубоко несчастен. Никем не любим и никому не нужен. Не нужен боготворимой им молодой красавице-жене. Причина не в разнице в возрасте. Не в том, что этой женщине тоскливо, неуютно в сером промышленном поселке. Просто непробиваема стена между мужем и женой, они живут в

разных мирах. Это первый пласт в решении Сухорукова. Но актер этим не ограничивается, хотя кто-то и ограничился бы образом злобного, хамоватого хозяина жизни, типичного советского босса. Таков он, кстати, в романе. Дать бы ему хотя бы проблеск веры в то, что жена любит его, быть может, не было бы в нем его вечной озлобленности, приросшей к нему, как броня. Ушла бы назойливая подозрительность, грубое самоутверждение… Но жена уходит к другому, любимому, затравленному гению. Генералу, начальнику больше нечего ждать. Теперь он навсегда замкнут в каком-то омертвелом круге, где нет ничего живого. Кажется, он и сам это знает.

Актер появлялся в первой части фильма, и его отточенное, неоднозначное решение характера, переключение настроений, Сухоруков и терпеть не мог своего генерала, и временами сострадал ему, сделало именно эту половину картины по-настоящему соприкоснувшейся с прошлым. С временем, калечившим души и судьбы.

А в «Пассажирке» с неподражаемой комедийной легкостью сыграл командира военного крейсера, отправленного в кругосветное путешествие. На русском флоте это было принято в конце XIX и начале XX века. Моряки проводили около года в плавании, лишенные женского общества. Женщина на корабле приносит несчастье, и потому на пребывание слабой половины было наложено «вето». Однако в картине «Пассажирка» на корабле появляется прекрасная дама. В сущности, несчастья она никому не принесла, если не считать ссору двух закадычных друзей, молодых офицеров, влюбившихся в очаровательную пассажирку. Впрочем, как и все остальные моряки. Женщина внесла смуту в мирную жизнь команды. Молодая, хорошенькая, неглупая, не лишенная чувства юмора, она справляется с потоком ежечасных признаний в любви и предложений руки и сердца, мечтая поскорее сойти на берег.

Командир корабля тоже становится жертвой прелестной пассажирки, забыв о своем статусе, о жене, семье… Сухоруков, посмеиваясь над немолодым мужиком, которому бес в ребро ударил, веселится вместе со зрителями над этой временной, но пылкой страстью. При этом славный командир еще и уверовал, что его чувство взаимно…

В списке ролей актера милейший командир корабля особого места как будто не занимает. Между тем как его работа в «Пассажирке» даже не намек господам режиссерам, а прямая подсказка: дайте Сухорукову играть в комедии! Вспомните его роль в «Комедии строгого режима»… Авось кто-то услышит…

Хотя пожаловаться на отсутствие работы Виктор Иванович

даже в трудные для кино времена не может. И энергии ему не занимать. Одна из интересных его ролей последних лет в фильме Виталия Мельникова «Агитбригада «Бей врага!».

Где-то далеко бушует война. Ее эхо слышится в жизни маленького северного поселка, где формируют агитбригаду для поездки по побережью. В бригаду назначают руководителя, который до этого времени существовал в абсолютном согласии с советской системой, со всеми партийными догмами и указаниями. В поездке он оказывается лицом к лицу с жизнью, такой, какова она на самом деле: беспощадной, неправедной, убивающей невинных людей. Это и есть подлинные законы, по которым испокон веков живут замордованные советские граждане, примирившиеся или не примирившиеся с ложью, возведенной в норму. Все это постепенно накапливается в сознании руководителя бригады, независимо от него созревает, обрушивается на него, заставляет вырваться из плена всего того, что было вбито в него с молоком матери.

Поначалу он еще судорожно хватается за обломки былой веры, но жизнь все круче настигает, все страшнее ему думать о том, как жить дальше. В картине сложился отменный дуэт героев, которых играют Сухоруков и Людмила Зайцева. Героиня Зайцевой с беспощадной трезвостью видит все, что происходит вокруг, видимо, жизнь преподала ей соответствующие уроки, она прошла круги советского ада. Она неумолима, не принимая того, что еще недавно было духовной опорой человека, который, несмотря на это, оказался близок ей. Они расстаются… Найдут ли друг друга в мире, который распадается, рушится под ногами?

Кино по-прежнему занимает основные позиции в актерской жизни Виктора Сухорукова. Театральная его судьба прерывиста и неровна. Он был приглашен в Театр имени Вахтангова на роль шута в спектакль «Король Лир» в режиссуре Владимира Мирзоева. Лира играл Максим Суханов, актер, на мой взгляд, совершенно иной школы, нежели Сухоруков. Тем не менее их дуэт сложился, но как бы выпадая из ансамбля. Оба актера несли с собой и горечь, и боль, и желчь, и сарказм. Суханов дополнял это вахтанговской иронией. Сухоруков напоминал, что ни страшные беды, ни грязь, ни сгущающийся мрак не в состоянии заглушить волю к добру. Зло преодолимо для того, кто свободен от иллюзий, кто не предается обманам тщеславия и власти.

В этом не было легковесной мажорности, что вообще чуждо Виктору Сухорукову. Он тяготеет к напряжению воли и мысли. Вероятно, поэтому его шут не был изнанкой короля, как это часто решается в шекспировской драме. Изначально он был мудрее Лира, шут противопоставлял королю здравый смысл,

замешенный, однако, на пламенном темпераменте актера. И самые сильные сцены были у Сухорукова в финале, когда душа его героя протестовала в унисон с разгневанной природой, соединяя собственный микромир с микрокосмом. Объединяя предельно конкретное и максимально обобщенное.

Постоянно работая в Театральном Товариществе Олега Меньшикова, Виктор Иванович порой продолжал свою театральную биографию на других сценах. Кроме «Короля Лира», к сожалению, не так долго продержавшегося в репертуаре Театра имени Вахтангова, Сухоруков играл в антрепризе «БОГИС» в спектакле «Человек из ресторана» по рассказу прекрасного русского писателя Ивана Шмелева. Казалось бы, дальше следовало бы сказать о том, что таким образом Сухоруков вступил в соревнование с гениальным Михаилом Чеховым, который снимался в роли главного героя, лакея Скороходова, в одноименной легендарной картине в 1927 году, незадолго до того, как он покинул родину. Однако о соревновании вспоминать не приходится, Сухоруков находит свое решение, отличное от знаменитого, классического – чеховского.

Он не отказывается от трагедийных моментов в истории немолодого официанта, отца семьи, живущего в своем малом мире, который стремится оградить от всех треволнений. Контраст между этим наивным стремлением и скудной жизнью становится основной темой героя. В этом горестная алогичность его повседневного существования, которую он осознает после крушения, полного и безнадежного. Внешне он похож на прежних персонажей Сухорукова, но впервые актер выбирает лейтмотивом тему истинного познания мира, в котором все продается, а то, что непродажно, – никому не нужно.

Спектакль «БОГИС» какими-то своими гранями совпадал с печальным скепсисом, все больше овладевавшим нашим обществом в нулевые годы. Сухоруков творчески подчиняет себе эту ситуацию. Владеет и повелевает ею, лидируя в спектакле. Что-то в его прочтении напоминает дневник, который герой заново перечитывает. Рождается прибой новых ассоциаций, расширяется круг, который прежде был так узок. Сухоруков не боится резкой красочности, укрупненного плана, к чему его приучило кино, стремительным жестам. Возникает художественная гипербола, завершающая судьбы героев, практически не оставляя надежды. Пожалуй, никогда еще актер не был так пессимистичен – жизнь оскорбляла его своей противоестественностью. Наверное, в том числе и реальная…

Из театральных «побегов» Сухорукова самым, мне кажется, удачным стало исполнение им роли царя Федора в спектакле

«Царство отца и сына» по пьесам Алексея Толстого «Смерть Ивана Грозного» и «Царь Федор Иоаннович».

Второе действие – о Федоре Иоанновиче, которого играет Сухоруков. Не слабого, «болезного» государя, а человека, который не создан для власти. Власть требует жесткости. Нередко – безжалостной жестокости. Воли, неподвластной состраданию. Этот же царь Федор просто хочет жить. Ему мил этот мир – с перезвоном колоколов, садами, красавицами-княжнами, соловьиными ночами. Ему дорога его жена, в любви которой он черпает силы. Ему дорога гармония его будней, она придумана им – он хлопочет о ней, не понимая, что гармония несовместима с государственной и исторической необходимостью. Хотя ему придется это понять. Со всех сторон наступают беды, наступают люди со своими интригами, бунтами, корыстью. У Сухорукова Федор умен, интуитивно проницателен, постепенно он все больше схватывает суть происходящего, отчего все больше томится его сердце. Актер уходит от обычно акцентированной темы больного сердца Федора, вместе с тем оно дает о себе знать, когда царь вдруг теряет уверенность, начинает прислушиваться к себе, слушать свое неровно бьющееся сердце, которое аккомпанирует его мукам, его тоске, оттого что ничего, в общем, не получается с его желанием «лада». И мысль о собственной вине терзает его – «Моей виной случилось все!». Злодейства не утихают, и он бессилен перед ними, даже подписывая указ об аресте Шуйских…

Замечательна сцена диалога с Борисом Годуновым, для которого существует слово «надо», в данном случае Годунов требует взять под стражу Шуйского, и если князь не сумеет оправдаться, то казнить его. Для Федора немыслимо казнить того, с кем он только что общался, «брал за руку»! Но – «надо»! С этим «надо» он органически не может смириться и потому обречен. Смерти царь не ищет, но и в этой жизни он чужой.

Готовясь к постановке «Царя Федора», Владимир Иванович Немирович-Данченко писал: «Зерно – русская правда.

Сквозная мысль: ее источники, колебания от общения с правдой европейской, банкротство в действительности, преображение ее в будущем…»

Это сыграно Сухоруковым в плотном сцеплении с нашим временем. С нашей печально органической и печально фантастической жизнью. Виктор Сухоруков весь из этой русской мистерии. В прошлых своих созданиях, в настоящих и будущих.

АМЕРИКАНСКАЯ ДОЧЬ Виктория Федорова

Она была еще хороша собой. Светились яркие зеленые глаза. Густые, тяжелые волосы падали на ее плечи. Точеный профиль. Капризный чувственный рот… Она говорила по-русски, но в ее произношение вкрадывалась чужая мелодика. Так случается с людьми, которые родились и выросли в России, а потом навсегда остались в чужой стране, невольно перенимая ее звучание, ритмы. Изредка эта женщина запиналась, смущаясь возникшей паузы. Искала нужные слова и откровенно радовалась, когда находила их.

Она сидела в комнате, отчасти превращенной в мастерскую, заваленную тыквами, которые она искусно раскрашивала, очевидно, готовясь к хэллоуину. Показывала свои работы в кадре, свободно держась перед камерой. Охотно рассказывала о своем житье-бытье в американском городе где-то на берегу океана. О муже, который трудится в местной пожарной команде. О своих буднях домашней хозяйки, находящей время и для изготовления масок для грядущего праздника.

Она говорила, а в облике ее проступало лицо одной из студенток актерского факультета Института кинематографии, которую с первых минут появления в этих, да и не только в этих

стенах провожали восхищенным взглядом. Не только потому, что красота ее была удивительно яркой и необычной. Эту девушку знали по экрану еще до ее поступления в институт – знали как юную восходящую звезду. И знали изломанную советской системой судьбу ее матери, знаменитой актрисы довоенного кино.

…Известные педагоги, воспитавшие огромное количество звезд, Ольга Ивановна Пыжова и Борис Владимирович Бибиков своим студентам сниматься запрещали. Тем более не любили принимать в свою мастерскую абитуриентов, уже успевших засветиться в кино в их школьные годы. Сегодня трудно сказать, что заставило Пыжову и Бибикова изменить этому правилу, когда они набирали во ВГИКе свой последний курс, зачислив, например, Бориса Токарева и Людмилу Гладунко, за плечами которых уже были роли в кино. Зачислив красавицу Викторию Федорову, которая не просто трижды до этого появилась на экране, но еще и обрела огромную известность после триумфального показа на Московском Международном кинофестивале картины режиссера Михаила Богина «Двое», где она была занята в главной роли. Тогда, кажется, невозможно было представить себе, что Вика Федорова, блистательно начинавшая свой путь в кино, когда-нибудь появится в телевизионной программе в качестве провинциальной американки, заполняющей свой досуг раскрашиванием тыкв…

В чем-то судьбы наши предопределены волей Провидения. В чем-то и мы сами строители своего пути. Виктория Федорова смело шла навстречу самым крутым виражам, которые постоянно предлагала ей жизнь. Будто доказывала – и это мое! И с этим справлюсь!

В детстве и отрочестве она хотела быть врачом-психиатром, что кажется довольно странным для намерений ребенка. Но детство Вики, дочери знаменитой актрисы Зои Федоровой, было кардинально другим, чем у миллионов советских детей.

Дочь ленинградского рабочего, большеглазая, круглолицая, звонкоголосая Зоя Федорова рано начала сниматься и вскоре стала одной из главных комсомолок советского кино 30-х годов. Ясный взгляд, решительная походка, непреклонная вера в светлое будущее страны победившего социализма и ненависть к эксплуататорам-капиталистам – героини Зои Федоровой именно так существовали на экране в картинах известных советских режиссеров Фридриха Эрмлера, Сергея Юткевича, Лео Арнштама. Боролись с предателями, ловили шпионов, разоблачали врагов. Шпиономания вообще была одной из главных тем в нашем предвоенном кино. Думается, на самом деле Зоя Федорова была

замечательной комедийной актрисой, что редко использовалось в те годы. Хотя ее роли в картинах «Музыкальная история», позже в «Свадьбе» в ансамбле с Фаиной Раневской, Эрастом Гариным, Верой Марецкой, Осипом Абдуловым были сыграны с подлинным комедийным блеском.

«Кинокомсомолка» Зоя Федорова успела впрямую столкнуться с советским террором. Во второй половине 30-х годов были арестованы ее родные, и только обращение Федоровой к одному из главных палачей тех лет, Лаврентию Берия, спасло их от лагерей. Но актриса Федорова продолжала радовать миллионы своим появлением на экране…

Перед войной распался брак Федоровой с известным оператором Владимиром Рапопортом, снимавшим большинство картин Сергея Герасимова. В 1945 году актриса познакомилась с заместителем руководителя специальной военно-морской миссии США Джексоном Робертом Тейтом. Бывший морской летчик, красавец, походивший на героев голливудских лент 30-х годов, и знаменитая советская киноактриса осмелились полюбить друг друга. В воздухе еще витала эйфория недавней общей победы над Германией, еще не опустился «железный занавес». Казалось – теперь так будет всегда. Увы: военный моряк Тейт, обвиненный в шпионаже, был выслан из Советского Союза, а Зоя Федорова с клеймом «враг народа» брошена в тюрьму. Дочери Федоровой и Тейта Виктории было тогда пять месяцев.

Актриса Татьяна Окуневская, сидевшая в одной камере с Федоровой, вспоминала, как непрестанно рыдала Зоя Алексеевна из-за разлуки с дочерью, как опасалась, что девочку отправят в детский дом, где она погибнет. Федорова прошла через все тюремные муки, освободившись, сказала Виктории: «Я выжила, может быть, потому, что верила: в один прекрасный день я увижу тебя, несмотря ни на что…»

К счастью, Викторию забрала сестра Зои Алексеевны, высланная вместе с маленьким сыном в глухую деревню Полудино, в Петропавловскую область на север Казахстана. Условия жизни невыносимые. «Я не видела ласки, я не видела теплоты, – вспоминала Виктория. – Тетка была занята тем, как накормить детей». Жили тяжело: холодная изба, туалет во дворе, воду надо было носить. Когда начинали дуть могучие степные ветры, Вика не ходила в школу: могло замести.

Освобожденная из заключения после смерти Сталина Зоя Алексеевна почти сразу поехала в Казахстан за дочкой. До этого посылала в Полудино огромные посылки с фруктами. И Виктория впервые в жизни увидела апельсины, не зная, что с ними делать. До этого Вика считала, что ее мать – тетка, и звала ее «мама».

После встречи с Зоей Алексеевной долго называла ее «тетя», постепенно привыкая к родной матери, буквально затопившей ее любовью.

Мать увезла Вику в Москву. Деревенскую девочку столица захлестнула своей бурной энергией, потоками людей и машин, многоголосьем огромного города, его ритмами. И новым статусом самой Виктории – дочери известной актрисы. Тем более Зоя Алексеевна стала много сниматься, теперь уже в возрастных ролях, которые она сама называла «тетка с кошелкой».

Виктория носила фамилию матери. Отчество – Яковлевна, вероятно, производное от американского имени «Джек», имени ее отца Тейта. Она знала о нем, но он существовал для нее как-то отдельно от ее нынешней жизни. Отец был словно некой мифической и вместе с тем реальной фигурой, на встречу с этим человеком Вика не надеялась. Потом, после встречи с отцом, она скажет: «Он как бы был – и не был».

Пережитое в детстве, судьба матери наложили определенный отпечаток если не на саму Вику, то на ее героинь. Было что-то тревожное в их облике, в непреходящей душевной ранимости, в потаенной драме их мироощущения. Причем все это контрастировало с бесшабашной, открытой миру, щедрой и импульсивной реальной Викторией. Такой она была во взаимоотношениях с близкими и дальними.

Она все еще хотела заниматься психиатрией: ее волновали таинственные извивы человеческих чувств. Даже пыталась читать умные медицинские книги, старалась что-то из них запомнить. И все же в четырнадцать лет записалась в молодежную студию при Театре имени Станиславского, где занималась вместе с Никитой Михалковым, Инной Чуриковой. Оттуда пролег путь к первым ролям в кино – поначалу эпизодическим. Режиссеров привлекали неординарные внешние данные Виктории, ее постоянно бушующий темперамент. Она вела себя так, как чувствовала в эти минуты, никогда не прибегая к уловкам, мнимой игре в искренность. На первые роли соглашалась легко – ей было интересно побывать на съемочной площадке, попробовать себя в новом качестве. Ее Таня в «Возвращенной музыке» и Женя в картине «До свидания, мальчики!» были, собственно, эскизом личности юной Вики, ненадолго появлявшейся в кадре. Она не придавала им большого значения и даже не очень расстроилась, когда режиссер фильма «До свидания, мальчики!» после проб на роль главной героини Инки отдал ее другой актрисе, Наталье Богуновой, а Виктории довелось играть практически несколько эпизодов, оставаясь где-то на втором, третьем плане.

В ней вообще как будто отсутствовало обычное актерское

тщеславие, что и помогало, и в какой-то мере позже все-таки помешало ей. Возможно, еще одна мета детства, приучившая Вику принимать что-то хорошее прежде всего как подарок судьбы. Без подарков все же можно прожить!..

По-настоящему ее разглядел молодой режиссер, выпускник ВГИКа Михаил Богин, искавший исполнительницу главной роли в свой короткометражный фильм «Двое». Героиня, Наташа, была глухонемой – это требовало от исполнительницы определенного мастерства.

Сюжет картины был основан на реальной истории, поначалу Богин хотел снимать подлинную ее участницу, ту самую глухонемую девушку. Но это оказалось слишком сложной для нее нагрузкой. В результате была утверждена Федорова. Богин сразу оценил ее особую пластику, возбудимость, небудничность внешнего облика. Все это он использовал, подчинив своей режиссерской воле.

… Наташа ребенком лишилась слуха в детстве, попав под бомбежку. И перестала говорить. Такое увечье сразу ставит преграду между человеком и остальными людьми. Влияет на того, с кем случилось это несчастье, тем более на маленького человека, еще не успевшего освоиться в окружающем мире, невольно предлагая погрузиться в себя и стать в основном, своим главным собеседником. Для того чтобы не раствориться в жалости к себе, нужна настоящая воля. «Мне всегда нравились сильные натуры, – говорила Виктория. – Наташа из картины «Двое» – очень сильный человек. Она ни от кого не принимает жалости».

Наташа прекрасно понимает, как она обделена по сравнению с другими. Но не уходит от них, продолжая по-своему общаться, с неизменным гордым достоинством (потом это станет характерно и для многих героинь актрисы). Она знакомится с красивым молодым парнем. Гуляет с ним по городу. Они становятся все ближе… Быт присутствовал в этом современном фильме, но игра Федоровой, особость Наташи как бы несколько смещали эту сторону картины, делали подобные детали куда менее значительными рядом с нарастающим взаимным чувством героев. Режиссер вводит в картину короткие флешбэки – война, бомбежка, руины… Все, что губит жизнь, красоту, любовь. Наташа не слышит – в ее тишине страшная боль, но девушка отказывается ей подчиняться… Хотя боится навязать себя и свою боль любимому.

Картина «Двое» была показана в 1965 году на Московском Международном кинофестивале и справедливо удостоена Гран-при в программе короткометражных лент. Шумно заговорили о молодой актрисе. Стали предлагать ей новые роли, одну за

другой. Так определилось будущее – Федорова поступила во ВГИК к Пыжовой и Бибикову.

В студенческие годы она не раз проявляла свой характер, бывала строптива и непокорна. Случалось, ссорилась с мастерами. Позже, как бы оправдываясь, вспоминала, как Борис Владимирович Бибиков как-то сказал ей: «Тех ругаю, в кого верю».

Вику Федорову знал весь институт. Она часто бывала подобна вихрю, начиная со стремительной походки и размашистых жестов. Ее романы были бурными и общеизвестными. Когда Федорова праздновала свадьбу с сыном знаменитого грузинского футболиста, в этом торжестве принимал участие едва ли не весь ВГИК. Ее спутниками были знаменитый кинодраматург Валентин Ежов, некий ученый и другие мужчины, которым Виктория дарила свои чувства, но потом сама покидала их в поиске новой любви.

В красоте Федоровой было нечто западное, роскошное и изысканное – «не наше»! Актриса соответствовала критериям зарубежного кинематографа своей внешностью, статью, терпкой женственностью. Может быть, поэтому ей часто предлагали роли «модных девушек», как обозначила их сама Федорова. Одна из таких – Катя из фильма «Расплата», давно и окончательно забытого. Великолепно одетая, эффектная невеста главного героя. Богатый (по тем временам) дом, путешествия – словом, предел роскоши для советского человека. Съемки – на фоне Сталинградских монументов. Партнер – Олег Янковский. А в целом богатая, красивая Катя – всего только атрибут богатства и шикарного быта.

Федорова не была особенно избирательна в выборе ролей. Хотя в годы учебы предпочитала острохарактерных героинь. Прекрасно играла Веру Федоровну в спектакле по пьесе Катаева «Дорога цветов». Но в принципе ей просто нравилось сниматься, нравилась ее растущая популярность. В чем-то ей казалось это и возмещением за безжалостно изуродованную актерскую судьбу матери. Она говорила: «С детства работу в кино я воспринимаю без иллюзий, зная, что это тяжелый и порой изнурительный труд». И все-таки она видела сны, в которых она играла в пьесах Чехова, а в партере сидел сам Антон Павлович и заразительно смеялся.

Характерную роль ей дали режиссеры Владимир Попов и начинавшая тогда в режиссуре Светлана Дружинина в короткометражном фильме «Зинка». Они рискнули снять модную, обольстительную красавицу в роли сельской бабы Зинки, которая строит коровник, эта молодая крестьянка в поношенном ватнике,

сапогах, платке, мать маленького ребенка, замученная ничтожным пьяницей-мужем. Но для него жена – единственная, последняя опора. Живет Зинка с неугасающей мечтой о былой любви, которая прошла мимо: парень уехал в город и забыл ее… Но вот он возвращается, зовет ее с собой, по-прежнему любит.

Федоровой больше всего удавались роли, в которых как бы концентрировалась главная тема картины, с постепенным накоплением эмоций, в итоге ведущих к взрыву. В этой картине взаимная любовь героев прекрасна и обречена, она уже невозможна для Зинки. Актриса играла, как бы позволяя героине в какие-то минуты забыть о том, что вот-вот придет конец ее радости, надеждам на счастье. Но очень скоро вспоминала, что ничего этого быть не может и не будет. Уходил блеск глаз. Оставалась улыбка, последнее, что она дарила любимому. Не могла Зинка бросить мужа, потому что тогда ему уж точно конец. Не могла лишить ребенка родного отца. Прощалась с любимым горьким, долгим поцелуем. Сыграла финал сильно и мужественно. Федоровой было дано преображать, как бы дорисовывать реалии, причем она делала это без всякого напряжения. То был личный ее актерский знак.

За роль Зинки она получила премию на студенческом фестивале во ВГИКе в 1969 году. Это была единственная премия, которой Федорова удостоилась на родине.

Между тем за два года до этого она интересно снялась в фильме «Сильные духом», посвященном Герою Советского Союза легендарному разведчику Николаю Кузнецову, чьи подвиги во время Великой Отечественной войны до сих пор поражают воображение буквально невозможностью того, что ему удалось совершать. Кстати, и до сих пор вдохновляют кинематографистов на новые картины.

Кузнецов жил двойной жизнью, все время балансируя, играя со смертельной опасностью, – и побеждал. Играл Кузнецова известный латышский актер Гунар Цилинский. Он будто упивался этим двойным, исполненным страшного риска существованием героя, по-своему талантливого артиста, который так глубоко врастал в образ немецкого офицера Пауля Зиберта, очаровательного, красивого и удачливого мужчины, не обремененного жизненными трудностями и бурями. Героиня Виктории Федоровой, Валентина Довгер (тоже реальное лицо), какой она явилась на экране, противостояла ему, хотя была для него верным товарищем в каждом его задании. Валентина, молодая женщина, послана партизанами в город, чтобы изображать невесту Пауля Зиберта, а на самом деле быть его напарницей и связной. Но Валентине не дано то, с чем вроде бы

легко справляется Кузнецов: постоянная жизнь в маске. Война уже успела страшно ранить Довгер: погибли все ее близкие. Она живет ненавистью к убийцам и желанием отомстить, целиком погруженная в эти чувства и мысли, мечтая почти каждое мгновение реализовать их.

Задание партизан, с одной стороны, устраивает Валентину, с другой – ей мучительно жить в окружении тех, для кого она жаждет смерти. Кузнецов впервые беседует с Довгер, когда их знакомят в партизанском отряде, и четко объясняет ее миссию. Валентина не может скрыть своего удивления, отчасти даже разочарования, слушая его: он ведет себя с ней как школьный учитель во время урока. Подробно расспрашивает, насколько хорошо она помнит свою «легенду», насколько свободно владеет немецким языком, насколько точно осведомлена о том, что происходит в городе, чтобы понять, сможет ли девушка прочно вписаться в другую жизнь?

Параллельно Валентина внутренне все больше и больше не может смириться с тем, что ей вскоре предстоит. Ей нужен открытый для всех подвиг, сейчас, сию же минуту, – некое самосожжение. Только это! У Валентины немного текста. Но ее мимика (лицо Довгер все время возникает в мечущихся отблесках костра), ее жесты говорят об этом. Она уже вступает в тайный конфликт со своим ближайшим будущим, от которого, однако, не может отказаться. Проницательный Кузнецов чувствует это. Старше, куда опытнее Довгер, он старается внушить Валентине, что такова их участь: притвориться, принять правила игры, чтобы победить в трудном поединке. Он приводит ей какие-то конкретные примеры, учит ее… Все время наталкиваясь на внутреннее сопротивление фанатки, отказывающейся понять, почему она не может идти в бой с открытым забралом?

Противостояние героев создавало напряженное поле психологического поединка, выводя картину за рамки чисто приключенческого фильма. Не обошлось и без любовной интриги, которая, скорее всего, была вымышлена авторами. Она нужна была и для того, чтобы приблизить Довгер к ее мнимому жениху, изменив регистры в их отношениях.

Кузнецов приезжает к Валентине перед сложнейшим заданием. Прощается с ней, какой-то иной, притихший, невеселый. И теперь она уже идет ему навстречу, согласная с ним во всем, ушедшая от неприятия его методов борьбы. Сейчас она просто молодая, красивая женщина, охваченная невнятным горьким предчувствием… Сыграно было все мягко, приглушенно, но душевное состояние Валентины становится видимым, почти осязаемым. Глубинное, потаенное выходит на поверхность

независимо от любящих.

В том же 1969 году известный режиссер Лев Кулиджанов утвердил Викторию Федорову на роль Дуни Раскольниковой в экранизации романа Достоевского «Преступление и наказание». Ее мать играла Зоя Алексеевна Федорова.

«Умна и с твердым характером», – так характеризуют Авдотью Романовну Раскольникову другие герои романа. Они говорят и о способности Дуни пожертвовать всем не для себя – для другого.

Идея самопожертвования была близка актрисе, возможно, еще из присущего ей некоего избытка сил, в Виктории это было постоянно ощутимо. Вместе с тем она была и непредсказуема в отношениях, резка в поворотах, подвержена смене настроений. Была способна на отчаянные поступки. Естественно, не следует ставить знак равенства между актрисой и героиней Достоевского. Но определенная близость между ней и Дуней Раскольниковой существовала. И внешние данные Виктории во многом совпадали с портретом Дуни, выписанным Достоевским: «Замечательно хороша собой», высокий рост, выступающая вперед нижняя губка, гордый взгляд… Правда, глаза у Дуни – черные, сверкающие, у Виктории – зеленые и очень яркие. Взрывчатость, темперамент – природные качества Федоровой – помогали ей.

Федорова входила в роль с радостью, хотя само понятие «радость» не очень вписывается в контекст истории Дуни Раскольниковой. Актриса радовалась свободе, которую дарила ей роль, ее высотам, подлинному трагизму, который интуитивно был ей близок. В двухсерийном фильме Дуня заняла достаточно большое место, хотя ее отношения с Свидригайловым оказались несколько смещены в сторону их упрощения. Ефим Копелян сыграл Свидригайлова не монстром, негодяем, извращенцем, а предложил образ некоего печального господина, в общем, недурного человека, безнадежно влюбившегося в прекрасную собой, благородную девицу. Поэтому сила сопротивления Дуни, масштаб ее жертвы оказывались не столь велики и значительны. Словно мяч порой влетал в пустые ворота, и оттого огонь на жертвенном алтаре не имел подлинного адреса.

Тем не менее ролью Дуни Раскольниковой Виктория Федорова изменила создавшееся о ней представление как о богемной красавице, способной играть только богатых барышень и украшать фильм своими внешними данными. Замечательному критику Виктору Демину довелось увидеть хроникальный репортаж со съемок «Преступления и наказания». О Виктории Федоровой – Дуне Раскольниковой Демин писал: «В костюме, в гриме актриса была Авдотьей Романовной еще до начального

«Мотор!» и долго после финального «Стоп!». Возникало даже странное ощущение, что текст мешает ей, заставляя натруженно выпаливать то, что и без него прекрасно отразилось в дрожании губ, в подергивании ресниц. И когда капризный револьвер дал настоящую, незапланированную осечку, она отбросила его в сердцах, ничуть не выходя из образа. Было больно смотреть на эту взбешенную тихоню, готовую продаться, но не просто погибнуть, но не смириться».

Творчески взрослея, Виктория оставалась той же «забубенной головушкой» (она иногда сама так о себе говорила) с бурной личной жизнью, сменой спутников, шумными застольями.

Роли у нее в то время были разные. Там, где драматургия, режиссер давали ей серьезный потенциал, она умела донести нечто сокровенное, вызвать у зрителей чувства, которые они потом как-то спроецируют на ее героиню. Возможно, если бы Федорова начинала свой путь в наши дни, она могла бы интересно сниматься в серьезных психологических триллерах (правда, российское кино, пока за редким исключением, еще не научилось снимать достойные картины в этом жанре) и полнее нашла бы себя на экране. Ей было дано передать печаль, которая окрашивает взгляд ее героинь в будущее, умела проникать в раненую женскую душу. В ее игре ощущалось скрытое присутствие эротики, что уж совсем никак не согласовалось с советским кино в годы сгущавшегося застоя.

Полнее и глубже других режиссеров Федорову понимал Михаил Богин. Он знал романтическое начало ее исканий. Знал, что она – сильная, страстная женщина, способная выдержать удары судьбы. В картине Богина «О любви» Виктория сыграла одну из своих лучших ролей, еще не зная, что эта картина станет ее прощанием с советскими зрителями.

Федоровой была близка ее новая героиня – реставратор Галина, которая выросла без родителей и с детства была предоставлена сама себе. Галя независима, определенна и бескомпромиссна в решениях. Она работает в одном из музеев-дворцов под Ленинградом. Увлечена своей профессией. На руках у нее младший брат, который спокойно и убежденно эксплуатирует сестру, не задумываясь, чего это ей стоит. Тем более Галина почти не протестует.

Молчаливая, замкнутая красавица, она одинока. Есть определенный круг близких друзей, которые во что бы то ни стало хотят выдать ее замуж, разумеется, за хорошего, порядочного человека, устроив таким образом ее судьбу. Они не понимают, что Галя давно и безнадежно любит того, кто счастлив в браке и искренне любит свою жену.

Сюжет картины был выстроен вокруг очередной попытки друзей найти для Галины достойного жениха. И они находят прекрасную, казалось бы, для нее партию: спортсмена, красивого, по-советски обеспеченного – есть автомобиль «Москвич» и скоро он въедет в просторную кооперативную квартиру. И диссертацию вот-вот защитит. Чего еще желать! Галина ему нравится. Он делает ей предложение и… натыкается на твердый отказ. Галина не может изменить себе. Пусть и дальше одиночество, но только не жизнь с чужим ей человеком.

Федорова играла Галину со странным, хрупким спокойствием, в пастельных красках, что прекрасно совпадало с профессией героини, занятой реставрацией старинных скульптурных изваяний, мягкостью и плавностью их линий, покоем, который они несли. Она была так же несовременна, как эти амуры, далекие от суетных будней.

Виктория по-особому относилась к этой роли. Однажды она очень доверительно рассказала о съемках заключительной сцены фильма. В этом рассказе многое от той Федоровой, которую мало кто знал в то время:

«– Снималась финальная сцена. Снимали на улице. Вокруг толпилось немало любопытных, они скоро поняли, в чем суть сцены, и стали подсказывать мне, как надо играть. Но советы их не помогали, а световое время кончалось. Снимали нас разными камерами. Передо мной камера стояла близко, я видела оператора, осветителей, рабочих. Взгляд камеры должен был быть для меня взглядом Андрея (человека, которого любит Галина. – *Э.Л.*). Но камера все же не живой человек. Короче, я не могла найти нужное состояние. И тогда режиссер Михаил Богин попросил полной тишины. Принес магнитофон с очень хорошей музыкой и сказал: «Я буду задавать тебе вопросы, а ты отвечай, хочешь – словами, хочешь – жестами. Начали съемку.

– Зачем ты пришла?

– Так…

– Входи…

– Нет, я пришла попрощаться с тобой, потому что я тебя люблю…

И вот пришло ко мне настоящее, нужное состояние, пришли даже настоящие, не «технические» слова. И когда все закончилось, я увидела, что осветители, рабочие, которые устанавливают декорацию, отворачивались, прятали лица, стыдясь своей слабости, и утирали слезы. Я поняла, что зритель мне поверил».

…В марте 1975 года Виктория Федорова получила разрешение на поездку в США для встречи с отцом. Приятельнице

Зои Алексеевны, переводчице Ирине Нера, удалось его разыскать, и он откликнулся на известие о том, что у него есть дочь. «Я не собиралась там оставаться, – говорила Вика. – Так судьба распорядилась». Эту фразу она не раз повторяла. По возвращении домой, как она поначалу предполагала, ее ждала конкретная работа: роль, на которую ее уже утвердили. Но март 1975 года разломил жизнь Вики на две половины, которые рознятся так, как рознятся наши страны, Россия и Соединенные Штаты Америки.

Ей предстояло знакомство с отцом. Она волновалась. «Отец пригласил меня на обед, – вспоминала она. – Поначалу все обсуждали, на кого я похожа, на маму или на папу? Отец сказал: «Вылитая мама». Юлиан Семенов, когда писал о судьбе мамы, нашел фотографии моих родителей. И сказал обо мне: «Вылитый отец». Я видела их обоих, полагаю, что я – счастливая комбинация того и другого…

В Америке я прожила с отцом несколько месяцев. Все его друзья, увидев меня, говорили папе: «Ну, отказаться от нее ты никак не можешь! Твой портрет!..»

Папа умер в 1978 году. Я общалась с ним три года. Он был нежен и трогателен со мной. Говорил: «Ты не была ошибкой одной ночи. Ты была нашим задуманным планом». Для меня это было очень дорого, потому что в детстве люди часто обижали меня, оскорбляли: я-де – «безотцовщина». Мне было так важно, что у меня есть отец, настоящий, что я – не незаконнорожденная, что меня он любит.

Первое время наше общение было довольно сложным. Мой английский язык состоял из трех-четырех слов. Потом – пятидесяти… И я пошла учиться языку в Колумбийский университет. Наступил момент, когда мы с папой могли посидеть, поговорить… Но отец тяжело заболел.

Когда я навещала его в госпитале, он знал, что его конец близок. Говорил мне без всякой бравады: «Я умираю». Он был гулякой. Курил. Любил выпить. Любил женщин. Женился, разводился. Сказал мне: «Я прожил очень хорошую, полную жизнь. Я готов к смерти, потому что когда со временем отказывает тебе то, другое, третье, десятое, при взгляде в будущее понимаешь, что там уже не будет никаких радостей, останутся одни несчастья. И нужно спокойно уходить из жизни».

У отца был рак горла. Говорить ему было очень трудно. Трудно дышать. Но успел сказать мне: «Передай Зое, что она была единственной женщиной, которую я по-настоящему любил… И еще… Я так счастлив, так горд, что у меня такая дочь». Через неделю его не стало.

Любила ли я отца? Да! Так же, как маму? Нет. Успели ли мы

сродниться? И да, и нет. Слишком о многом надо было еще сказать друг другу. Но мы были вместе какое-то время, это дорогого стоит».

Вернуться в Москву Виктории помешала настигшая ее, неожиданная любовь. Избранником оказался летчик авиакомпании «Пан-Америка» Фредерик Ричард Пуи, двухметровый красавец, довольно скоро предложивший Виктории руку и сердце. И она согласилась. Понимала, что, оставаясь в Америке, теряет работу, очень возможно – профессию. «Я решила быть домашней хозяйкой и растить детей», – сказала она. Но то, что было бы вполне приемлемо для кого-то другого, оказалось не так просто для одаренной, темпераментной русской актрисы.

Ей было в это время тридцать лет. И дома в эти годы начинать с нуля актерский путь достаточно поздно. Тем паче в Америке. С акцентом, который так или иначе все равно присутствует в речи русских артистов, играющих на английском языке, – даже при самой замечательной выучке. Мужчины и женщины из России играют обычно выходцев из Восточной Европы, роли второго и третьего плана. Пример тому и вроде бы удачно сложившиеся за рубежом судьбы Владимира Машкова и Ингеборги Дапкунайте, которая, уехав в Англию, не только много снималась в Европе и США: ее партнерами были Том Круз, Джон Малкович, она даже играла на сцене, но опять же «девушек из Восточной Европы». И это амплуа почти закрепилось за ней. И хотя внешность Виктории Федоровой соответствовала западным киностандартам, ее бы постигла подобная участь.

«Я выбрала любовь, а не профессию, – потом скажет она. – Когда родился сын, мне было тридцать лет, я считалась «старой мамой»…» Таким было ее осознанное решение. Поняв, что она остается в Америке, Вика позвонила в Москву Зое Алексеевне и обещала матери, что, если у нее, мягко говоря, возникнут «сложности» в связи с браком дочери и ее решением остаться в США, Виктория вернется. Но в тот момент все прошло гладко.

Федорова с мужем поселились недалеко от Нью-Йорка в собственном трехэтажном доме, на берегу океана. Родился сын Кристофер Александр, началась совершенно иная жизнь со всеми ее сложностями. В магазин Вике приходилось ходить со словарем в руках. Беседуя с продавцами, кассиром, она искала слова, листала страницы толстой книги, мучилась, злилась. Иногда плакала. В конце концов, проблема разрешилась, Виктория овладела разговорной речью, позже и писала на английском. Труднее было принципиально вписаться в американское бытие. «Я – очень открытая». «Ах, гуляй душа! – говорила Вика, приехав в Москву после долгого отсутствия. – А там все по-другому. Был

один случай… Я работала фотомоделью, у меня была съемка для журнала «Харпере Базар». Накануне я сильно поругалась с мужем и, когда мне уже сделали грим, все вспомнила и не смогла удержаться от слез. Ко мне подошла женщина, заместитель главного редактора журнала, и довольно жестко спросила: «В чем дело?» Я ей все рассказала. И она ледяным тоном произнесла: «Запомни, ты в Америке, и поэтому все свои семейные дела оставляй дома. Ты пришла сюда работать…»

Америка – страна, так сказать, коммерческая. И разговоры там соответствующие: Уолл-стрит, деньги и т. д. и т. п. Не мое все это, скучно мне. Я вспоминала Москву. Сидишь. Вроде бы ни о чем таком не говоришь… а интересно! Близко. Мне не хватало такого понимания, тепла. Хотя грех было жаловаться: семья, муж, ребенок. И американцы, поверьте, славные люди, но чего-то мне недоставало. Это не ностальгия, но вот к горлу иногда подкатывало…»

Когда Федорова вышла замуж и осталась в Америке, какое-то время она занимала внимание прессы. То была своего рода сенсация: дочь адмирала Тейта и русской кинозвезды, пострадавшей от сталинского режима, сама – уже известная актриса… Викторию пригласили сняться в не очень значительном сериале. Сыграла с Джеком Леммоном в картине Артура Пена «Мишень». Была лицом косметической линии «Александр де Маркофф». Эта фирма вела свою историю из России, и ее привлекла русская красавица-актриса. Кремы, духи, любая новая продукция выходили с портретом Виктории Федоровой, в том числе супермодные духи «Энима» и крем «Княжна Эверли».

Однако Федоровой этого было недостаточно. Она была занята сыном, которому уделяла много времени, занималась домом… Но… «Когда ты актриса, ты – актриса навсегда!» – воскликнула Виктория на пресс-конференции, которую она дала, впервые после долгого отсутствия приехав в Москву…

Она начала писать, по ее словам, психологический триллер с элементами мелодрамы. Потом вернулась к теме, которая занимала ее воображение еще в Москве: исторический роман о Руси XIV века. Князья, монголы, любовь, шантаж, казни. Сама перевела на английский язык большую часть текста. Но больше всего ее волновала судьба матери. Виктория написала сценарий, в котором надеялась сыграть главную роль русской актрисы, прототипом которой была Зоя Федорова. Сказала продюсерам, что только на этом условии отдаст им сценарий. Однако они мыслили иначе. «В Америке все сводится к формуле «Куплю – продам», – говорит актриса. – Мое имя «Виктория Федорова» американским зрителям ничего не говорит, и билеты на фильм с

этой артисткой в главной роли мало кто купит. Продюсер вздохнул: «Кто будет отвечать за те пятнадцать миллионов, что мы вложили в фильм? Нет, нужна звезда!..». Билась я, билась головой о стену – и сдалась. Ответила: «Хорошо!» Заговорила с мамой на эту тему, она сказала: «Если не ты, то я хотела бы, чтобы эту роль сыграла Софи Лорен». И вот потрясающее совпадение, нет, даже нечто мистическое! Звонит мне в двенадцать часов ночи мой продюсер мистер Петерсон, естественно, ничего не знавший о словах мамы, и говорит: «Роль твоей матери может сыграть Софи Лорен».

И я встретилась с Софи Лорен. Первое впечатление от нее – королевское величие. Входит и заполняет собой комнату. Она всегда была в моем представлении недосягаемой, неземной. А оказалась такой простой, лишенной всякого зазнайства. Мы стали беседовать. Я ей рассказывала о маме. Она заплакала. Помню – тушь потекла у нее по щеке. Сказала: «Такая человечная, такая горькая, такая прекрасная история…». Подарила мне свою книгу о макияже и подписала: «Моей дочери Виктории. Мама София». К сожалению, все это ничем не кончилось, хотя Софи Лорен искренне хотела сниматься в этой картине».

Шли годы. Рухнула благополучно начавшаяся семейная жизнь. Федорова разошлась с мужем, через какое-то время был продан дом. Сын остался с матерью. Помнится, когда Виктория первый раз приехала в Москву из Америки, она рассказывала, что русского языка Крис не знает. Первое время русским словам его учила бабушка, Зоя Алексеевна, когда приезжала в гости к дочери. Но внуку было всего три года, когда она погибла. И русский язык остался для Криса чужим. Языком, который он откровенно не хотел знать. Федорова говорила об этом с иронической тоской, обращая иронию к себе, теряющей свое любимое дитя. «Единственное слово, которое знает Крис, – «обезьяна»…» – добавила она. И еще горше улыбнулась.

«Крис всегда увлекался спортом, – рассказывала Виктория, приехав в постсоветскую Москву. – Баскетбол, теннис, футбол, бейсбол… Играет в регби. Я хожу на все его игры. Болею за него. Кричу: «Давай, Крис!». Потом он мне говорит: «Перестань позорить меня своим акцентом. Все знают, кто кричит!» Крис не видел фильмов, в которых снималась его мать… Федорова избегала острых характеристик, рассказывая о своих взаимоотношениях с сыном. Но было понятно, как она страдает от отчужденности, все больше отдаляющей ее от Криса. «Для моего сына, которому я искренне пыталась привить те же жизненные принципы, которые мне прививала моя мама, главное значение имеют деньги, хорошая работа, возможность весело

проводить время…».

Позже она скажет в одном интервью: «Крис – настоящий американец. Порядочный, честный человек, но система ценностей у него абсолютно современная. Не раз говорил мне: «С твоей честностью, открытостью ты пропадешь».

В 1978 году Виктория Федорова приняла американское подданство, ссылаясь на то, что ее отец и муж – американские граждане. Написала в советское посольство, что в связи с браком с американским подданным и переменой места жительства она меняет свой гражданский статус и подданство, добавив, что это ни в коей мере не политический акт. На что ей ответили из посольства, что в Соединенных Штатах Америки она живет нелегально. И ежели не будет впредь продлевать свою гостевую визу, то против нее будут приняты строгие меры.

Это письмо из советского посольства Федорова выбросила и забыла о нем. Американское подданство она получила по праву. В Советский Союз приезжать опасалась, полагая, что ее потом вполне могут не выпустить в США.

Зоя Алексеевна приезжала к Виктории три раза. Поначалу на три месяца. Потом на восемь. В 1980 году Виктория начала хлопоты о получении для матери очередной гостевой визы. Соответственно, в Москве подала документы и Зоя Алексеевна. В то время она довольно много снималась. В комедиях, мелодрамах, в детских картинах мелькали ее бабушки и тетушки, иногда вполне симпатичные, иногда эти бабули вели себя довольно вредно по отношению к окружающим и всегда запоминались. Ездила Федорова-старшая по стране с концертами, выступая с коллегами на стадионах, что было очень популярно в те годы. Душой жила от встречи до встречи с дочкой и внуком.

Минул год. Разрешение на поездку в США так и не было получено. Виктория предполагала, что это связано с ее книгой, написанной о матери, об отце, о себе. Официально же ни матери, ни дочери ничего советские органы не объясняли.

Зое Алексеевне в ответ на ее запросы каждый раз говорили: «Звоните на той неделе…». И по-прежнему не давали визы.

Виктория заволновалась. Начала писать в Белый дом. Собрала документы и пошла к Бредли, сенатору от штата Нью-Джерси, где жила Федорова. Бредли, выслушав ее, сказал: «Мы знаем историю вашей матери. Знаем вашу историю. Очень хотим вам помочь. Но поскольку ваша мать просит разрешение на гостевую визу, а не на постоянное местожительство в США, то есть она не намерена эмигрировать, то советские органы считают эту проблему своей внутренней, и мы не имеем права вмешиваться».

Виктория Федорова твердо помнит, что разговор с сенатором Бредли состоялся в понедельник. 7 декабря 1981 года Зоя Алексеевна позвонила дочери из Москвы. Виктория передала ей слова сенатора и предложила выбор: жизнь в Советском Союзе, лишенную права на встречи с дочкой и внуком, или эмиграцию. Зоя Алексеевна ответила: «Навсегда в Америку не уеду. Я – русская, я люблю Москву… А как же мои зрители?.. В среду еще раз пойду в ОВИР». В ОВИРе она заявила: «Вы сами подталкиваете меня к эмиграции. Я не хочу навсегда покидать родину, уезжать в Америку. Мне там нечего делать. Я только хочу повидаться с дочкой и внуком. Дайте мне визу на несколько месяцев, это все, что мне нужно». В ответ снова ни «да», ни «нет».

А в пятницу Зоя Алексеевна Федорова была убита выстрелом в голову в своей квартире на Кутузовском проспекте. Дверные замки были в полном порядке. Зою Алексеевну нашли сидящей у столика, на котором стоял телефон. Судя по всему, она либо открыла дверь кому-то своему, либо убийца в ее отсутствие пробрался в квартиру и ждал ее, скрываясь в другой комнате. Татьяна Окуневская, сидевшая с Федоровой в одной тюремной камере, дружившая с ней после того, как обе они были реабилитированы, рассказывала, что на входной двери в квартиру Зои Алексеевны было несколько сложных замков. Причем хозяйка сразу двери никогда не открывала, долго расспрашивала звонившего или стучавшего, одновременно рассматривая его в дверной глазок. Нетерпеливая Татьяна Кирилловна Окуневская, по ее словам, обычно так долго ждала, что не выдерживала и начинала громко кричать на лестничной площадке: «Зоя, открой, наконец! Это я, Тата! Сколько можно!..»

Убийцу актрисы не нашли. Криминальную историю власти усердно замалчивали. Тайна гибели Зои Федоровой не раскрыта до сих пор, хотя, казалось бы, в годы перестройки архивы были широко открыты и для более сложных расследований.

Виктории в приезде на похороны матери отказали. Отказали и в гражданской панихиде, сославшись на соответствующее пожелание близких. Занимавшийся похоронами родной племянник Зои Алексеевны Юрий говорил, что подобные пожелания никто из близких не высказывал. Разрешено было только отпевание в церкви.

Виктория пришла на могилу матери только двенадцать лет спустя. Столько времени понадобилось, чтобы получить визу для поездки в Москву. Помог писатель Юлиан Семенов.

За полтора года до встречи с ним Виктория Федорова подала заявление в российское посольство об отказе от российского гражданства. Там ей обещали рассмотреть ее заявление в течение

трех месяцев. Но повторялась история с гостевой визой ее матери. Виктории сообщали, что ее заявление все еще рассматривается… И снова – «рассматривается…». И снова…

Виктория рассказала об этом Юлиану Семенову, приехавшему в Нью-Йорк. И уже через месяц ей позвонили и сказали, что виза готова и она может получить ее в посольстве вместе с билетом в Москву. По признанию Виктории, в Россию она летела настороженно и не без доли страха. Опасения оказались напрасными. Москва перестроечная радушно приняла Федорову. Она пошла на Ваганьковское кладбище на могилу Зои Алексеевны. «В эти минуты я по-настоящему похоронила маму», – сказала она друзьям.

Виктория пыталась возобновить расследование о гибели матери. Ей снова помогал Юлиан Семенов. Вместе они побывали на Лубянке. Там им сообщили, что Министерство внутренних дел владеет слишком малым объемом информации, чтобы сделать серьезные выводы. На этом все попытки были закончены, тайна гибели Зои Федоровой осталась тайной.

Существуют разные версии. В рассказе «Афанасьич» писатель Юрий Нагибин полагал, что актриса была убита из-за старинного кольца, принадлежавшего Зое Федоровой. Кольца редкой красоты и огромной стоимости… Кольцо приглянулось жене всесильного в то время министра внутренних дел Щелокова, известной своей страстью к старинным драгоценностям. Виктория Федорова эту версию категорически отрицала. «Я благодарна Нагибину за то, что он вспомнил маму и написал о ней. Но это его личная интерпретация фактов. У мамы никогда не было подобных безумно дорогих антикварных украшений».

Кто-то полагал, что Федорову убили, потому что в США она могла рассказать нечто о прошлом органов НКВД, что решено было никогда не обнародовать в силу определенных обстоятельств. Но все это только предположения. Ясно лишь то, что все произошло продуманно и неслучайно.

«Такие истории всегда привлекают внимание, – говорит Вика. – А я-то к этому так не отношусь! Для меня, например, мама никогда не была, в первую очередь, актрисой. Она была превосходной матерью – и только потом актрисой. Так же было и с отцом. Человек в адмиральской форме, командующий авианосцем, – для меня он был папа. Он боролся со своим весом, болезнью, он пытался дать мне любовь, которой я была лишена столько лет…».

«Как ты думаешь, мы узнаем когда-нибудь правду об убийстве Зои Алексеевны?» – спросила я Вику, когда она последний раз приехала в Москву.

«Нет!» – она буквально оборвала меня, не желая больше говорить на эту тему. Помолчав, добавила, будто прощаясь с островками былой надежды: «Есть люди, которым это очень не нужно…»

В свой первый приезд Виктория была в эйфории от того, что происходило у нас в начале 90-х годов. Как и все мы… Она поселилась в гостинице «Украина». Окна ее номера выходили на балкон квартиры, где она когда-то жила с матерью. Она смотрела на эти окна, и порой ей казалось, что где-то за гардинами скользит тень ее матери…

«Я довольна своей жизнью, – сказала она тогда. – Но я приехала домой. Когда у меня спрашивают, кем я себя больше чувствую – американкой или русской, отвечаю: конечно, русской!.. Ведь я родилась в России, воспитывалась в Москве. Моя мама истинно русский человек. В Москве друзей больше, чем в Америке…»

Викторию не смущали пустые прилавки магазинов. Она улыбалась, когда двоюродный брат Юрий радостно говорил ей: «Смотри, молоко выбросили!..» Виктория радовалась: «В политическом смысле все прекрасно! Великолепно!.. Я поверить не могу, что это все-таки произошло. Пройдет много лет. Я буду жить за границей. Но была и навсегда останусь русской. Верю всем сердцем, что здесь будет демократическое общество. И русский народ в конце концов будет счастлив. Он этого заслуживает».

Федорова еще несколько раз приезжала в Россию. Однажды рассказала, что решила заняться бизнесом, связанным с поставкой труб, хотя очень трудно было представить Вику Федорову в качестве бизнесвумен… Однажды призналась, что лечилась от алкоголизма – и вылечилась. Потом ее визиты в Москву прекратились.

… И вот она снова на телевизионном экране. Ей уже шестьдесят лет. На лице тихая улыбка: якорь брошен, видимо, навсегда. О прошлом вспоминает спокойно, без былой экспрессии, элегически. Да, когда-то на родине была актрисой…

Была… Оставила след ролями в картинах «Двое», «Преступление и наказание», «О любви». Кто знает, как бы сложилась ее жизнь, если бы она осталась дома. Трудно взять на себя смелость утверждать, что она продолжала бы сниматься, была бы популярна и любима зрителями, счастлива. Все сложилось так, как сложилось. Спокойное существование средней американки. Пишет картины и раскрашивает тыквы.

И все-таки жаль. Особенно, когда видишь на телевизионном экране старые фильмы, в которых живет пылкая, гордая,

победительная красавица Вика Федорова, так полно любящая жизнь, к сожалению, не ответившую ей взаимностью.

«Я РАБОТАЮ С ТЕМИ, КТО ПРИЗНАЕТ ЗА МНОЙ ПРАВО ПОСЛЕДНЕГО СЛОВА…» Владимир Машков

Он пришел в наше кино во времена катастрофические. Все, без исключения, слои нашего общества были вовлечены в нарастающий хаос, его вихри заставляли людей метаться, теряя последние остатки веры. Растерянные граждане бывшего Советского Союза, обессиленные в казавшемся безнадежным единоборстве со временем, слабели душой. Кто-то молча уходил в сторону. Кто-то страстно бунтовал, вступая в конфликт с новым мировым устройством. Кто-то страдал болезнью изолированного эгоизма – некой новой формой существования в невыносимых обстоятельствах.

Как ни странно, а может быть, и вполне оправданно с дистанции прошедших лет сквозь все чудовищное наше существование в начале 90-х, в кино начинала проступать фигура нового героя. Не протестанта – но борца, осознающего себя в дерзании занять свое особое место под солнцем. При этом нередко его дерзость и гордыня не знали границ и преград.

Этот герой отделялся от других, довольно спокойно творя зло

и не вникая в праведность избранных им средств в достижении цели. Он опирался на свою мощную волю, он побеждал, но… В последних тайниках сердца, глуша внезапные взрывы тоски, он чувствовал, что его ждет возмездие. И тогда ему становилось скучно в ожидании конца. Конец настигал его обычно, когда жизнь еще, в общем, могла бы продолжаться и продолжаться. Случалась порой и открыто звать смерть.

Владимир Машков один из первых… да нет, по сути, пожалуй, первый открыл этого нового героя. Это состояние души. Этот буйный, проломный характер, работающий только на себя. Вместе с тем у Машкова такие персонажи постепенно осознавали, что все больше задыхаются в мучительном круговороте абсурдного, по главному счету, существования. И поток их могучей энергии в результате ударялся о пустоту, казалось бы, завоеванного.

Так будет, пока актер не сделает очередной поворот, прорываясь к себе, повзрослевшему, к своей новой подлинности. Он возмужает и окрепнет настолько, что его герои смогут обращать свою душевную ширь, раздольность на других людей, которым без него не выстоять.

Когда-то учитель Машкова Олег Павлович Табаков справедливо назвал своего ученика характерным актером. Позволю себе продолжить эту мысль: характерность Машкова почти всегда помножена на драматический пафос, на внутреннюю значительность и глубину, которые придают силу даже ошибкам и заблуждениям его героев. По этой силе тоскуют люди начала XXI века. Сегодня она присуща немногим в миру и, соответственно, в искусстве. И потому тем больший масштаб обретает фигура Машкова, его талант.

…С одной стороны, все с малых лет сулило Владимиру актерское будущее. Мать, Наталия Ивановна, получив три высших образования, была режиссером кукольного театра. Отец, Лев Петрович, актером на той же сцене. Любопытная подробность из семейной истории. «Про родню знаю, – рассказывает актер, – что кто-то из предков долго и упорно вел борьбу за свободу итальянских рабочих (бабушка Машкова с материнской стороны итальянка. – *Э.Л.*), даже бежал в Швейцарию, а папин дядя по фамилии Зеленский удостоился упоминания в книге Ленина «Что делать?». Когда-то я этим фактом очень гордился. Зеленский заслужил от вождя мирового пролетариата оценку: «Некоторые любят напиться из колодца, в который изрядно наплевано». Этим «некоторым» и был мой прадед».

Машков вспоминал:

«Я – поздний ребенок. Отец у меня 1923 года рождения, мать

– 1925-го. Кстати, мама моя – итальянка, а папа наполовину поляк…»

С другой стороны, с детства Владимир обожал наших меньших братьев. Он охотно рассказывает о своем домашнем «зверинце» тех лет. В «зверинце» обитали ежи, крысы, хомяки, снегири, голуби, вороны, сороки, галки, собаки и даже лисица. Многих Владимир подбирал на улице – птиц со сломанными крыльями, собак и кошек с отдавленными лапами и ранами. Лечил, потом отпускал на волю.

Однажды Машков признался, что позволяет себе несколько фантазировать, рассказывая о детских годах. Но в любом случае охотно верится, что экстремальные ситуации были его стихией. Это и побег в тайгу (он рос в сибирском городе Новокузнецке), где довольно долго жил в полном одиночестве. И тут же контрастный эпизод. Шестнадцатилетний Машков не просто оказался в КПЗ, но мог оттуда проследовать дальше вместе с приятелями, всех их обвиняли в убийстве. Сошлюсь на слова самого Машкова в одном из его интервью: «Как-то с приятелями мы сидели во дворе, распивали портвейн. В общем, все шло буднично. А потом случилась легкая потасовка с кавалером местной шалавы, и мы по трубе решили залезть на третий этаж в квартиру, где жила эта подруга, чтобы посчитаться с нашим обидчиком. Разбили окно, забрались вовнутрь. А там – девушка убитая… Мы, конечно, двинули обратно, стали прыгать из окон, как в кино. Ночью нас взяли. Когда за мной пришли, я спал. Меня вытряхнули из постели, посадили в «воронок» и увезли. Родители и понять толком ничего не успели.

Все складывалось так, что любой срок мне не перемотать. Чудом вывернуться удалось. Если бы не нашли настоящего убийцу, свободу бы я увидел не скоро.

Впрочем, мне и того месяца хватило: перед глазами весьма интересные типы прошли – от рядовых пьяниц до матерых рецидивистов».

И еще одна история «от Машкова», довольно точно характеризующая его молодецкую юность.

«Напротив дома, где я жил, стояло недостроенное шестнадцатиэтажное строение. Его возвели на болоте, и дом постепенно оседал. Строители вынуждены были ждать, пока осадка закончится. Так продолжалось девять лет. За это время отгороженный забором каркас превратился в любимое место наших игр. Дело в том, что строители оставили перед домом кран, и мы придумали забаву: подниматься наверх, проходя по стреле крана и прыгая на крышу шестнадцатого этажа. Пролетали не больше двух метров, но высота – метров пятьдесят до земли.

Особенный шик был пройти по стреле в полный рост, а не проползти на карачках. И уж совсем невозможно было отказаться от прыжка, вернуться назад…»

Владимир Машков с этим справился. Не мог не справиться – жажда преодоления от природы в нем заложена. Как и постоянное стремление взорвать обыденность, ее сужающие мир, обременительные правила.

Окончив школу, актерское дитя, Владимир, вопреки стандартам и ожиданиям близких, друзей, поступил на биологический факультет Новосибирского университета. Намеревался стать психиатром, исследующим законы психики на биологической основе. Но хватило этого намерения не надолго: он оставил университет, чтобы держать вступительные экзамены в Новосибирское театральное училище.

Как вспоминает первая жена Машкова, актриса Елена Шевченко, на экзамены в училище Владимир пришел с мамой, черноволосый, черноглазый юноша в красном мохеровом свитере. Был принят – а разве можно было его не принять?..

«У нас были замечательные педагоги, – рассказывала мне Елена Шевченко. – Мы узнавали о поэзии Серебряного века, которая тогда, в 1981–1982 годах, только начинала возвращаться к нам. Делали отрывки по прозе Андрея Битова. Нас воспитывали Владимир Максимович Гранати, Вячеслав Артемьевич Горбушин. Педагоги дали нам сыграть много из мировой классической драматургии. Сначала Чехов, Достоевский, к концу второго курса – Шекспир. Володя (Машков. – *Э.Л.*) репетировал Гамлета, я была Офелией. Но спектакль так и не вышел: Володю выгнали из училища…»

Еще один фрагмент из воспоминаний Елены Шевченко: «Поначалу мы с Володей не обращали друг на друга внимания. У нас был очень сильный курс. Но к концу учебного года Володя сильно выделился, стал бесспорным лидером. Начал сам ставить спектакли, в том числе «Чертову мельницу» по пьесе Исидора Штока. Я играла Принцессу. Однажды мы репетировали в длинном-длинном коридоре училища. По сюжету Принцесса выбегала и видела Отшельника, одного из героев пьесы. А у меня что-то никак не получалось. «Я тебя брошу!» – крикнул мне разгневанный Володя. И я понеслась по коридору с такой силой, что влетела в дверное стекло, разбив его вдребезги. Нам потом пришлось нелегко, когда в училище разбирали последствия нашего актерского подвига».

Мужем и женой Машков и Шевченко стали довольно быстро.

Из интервью Владимира Машкова:

«– С Леной мы познакомились в театральном училище. Она

была моложе меня, ей только-только исполнилось семнадцать лет. Она, вчерашняя школьница, пошла наперекор родителям и поступила в театральное училище. Мы были знакомы уже три года, а ничего серьезного не происходило. Потом, на дне рождения общего приятеля, благодаря выпитому, мы смогли близко познакомиться.

– Родителям девушки статный жених понравился сразу?

– Да уж! – Смеется. – Было так. Лена готовилась к экзаменам, родителей как-то не было дома, она и позвала меня в гости. Я пришел и попросил даму сердца разрешить мне помыться и побриться. Пока я смывал мыльную пену с лица, обнаженный до пояса, неожиданно рано вернулся ее папа. Вообразите, что он подумал! Разговор был коротким. Мне было отказано от дома. Как это часто бывает, запреты родителей только подстегивают их влюбленных детей. У нас были очень романтические отношения. Лена устроилась стюардессой на линии Новосибирск – Москва. Прилетела как-то из рейса в Новосибирск, дав заранее телеграмму, чтобы я ее встретил. Я приехал за любимой в аэропорт, но их рейс опоздал. Я не дождался. Ночью она пришла ко мне. Тихонько постучала в окно моей спальни, благо я жил на первом этаже, и влезла в окно. Наутро мои папа и мама узнали, что у их сына есть любимая девушка.

– Как настоящий гусар, вы должны были…

– Я вообще не собирался на ней жениться. Более того, летом 1983 года мы разругались насмерть. Три месяца не виделись и не перезванивались. 1 сентября начался учебный год. Мы встретились в училище. Она подошла, поздоровалась и сказала: «Вовка, женись на мне!». Я обалдел от такой внезапности, даже попросил повторить сказанное, боясь галлюцинаций… Она повторила. Естественно, тут я должен был вспомнить, что я гусар, и мы очень быстро поженились.

– Ваша семейная жизнь была такой же насыщенной романтическими эпизодами, как и в период ухаживания?

– Нет, там, знаете, все было непросто. У нас разные характеры, мы оба как огонь и вода. Таким людям всегда тяжело общаться, не то что жить под одной крышей. Потом быт страшно заедал, ведь мы были практически нищими. Много ссорились по мелочам…

– Расскажите какую-нибудь показательную мелочь.

– Накануне засиделись допоздна, а утром надо было вставать на учебу. Лена встала, а я не хотел просыпаться. Тогда она решила весьма оригинальным способом меня разбудить. Пошла на кухню за чайником, принесла его и стала меня из него поливать, убежденная, что в чайнике холодная вода. А родители

чайник вскипятили за несколько минут до нашего пробуждения… Я был весь ошпаренный, в общем, весело было…

А еще мы несколько раз с Леной попадали в милицию. Возвращаясь домой ночью, шли врозь. Я уходил вперед, она топала сзади. Потом, когда она теряла меня из вида, то просто плюхалась в сугроб и отказывалась куда бы то ни было дальше идти. Я возвращался, просил ее идти домой, она отпиралась, я уговаривал, с тем же результатом, потом мне эта возня надоедала и я применял силу. Вспыльчивый я очень! Вот патруль нас замечал и принимал за жертву и насильника. Обоих арестовывали…»

Браку «двух холериков», видимо, изначально суждено было распасться – так говорили после свадьбы сокурсники Шевченко и Машкова. В 1984 году Машков был исключен из училища. Версии всякие, иногда самим Владимиром озвученные: драка с сокурсником, опасный розыгрыш, когда Машков, прикинувшись прорабом, собрал с абитуриентов по рублю, убедив их, что деньги нужны для ремонта училища, и т. д. и т. п. Словом, после этого путь Владимира пролег в Москву.

Брак Машкова с Еленой Шевченко был недолгим. Их дочь Мария – талантливая актриса, единственный ребенок Владимира Львовича.

«Я очень люблю дочь, – писал он в 1995 году. – Это потрясающий человек. Продолжение нашей фамилии. Хотя из мужчин в роду один я остался. После того, как умерли родители, у меня нет больше никого. Все остальные Машковы – однофамильцы…»

Позже Владимир Машков так комментировал прошлые события:

«Если по большому счету, то я горжусь, что со мной так все произошло. Я ведь по натуре максималист. Когда меня за хулиганство выгнали из Новосибирского театрального училища, показалось, что жизнь закончилась. Но я нашел в себе силы уехать в Москву и поступил в Школу-студию МХАТ. Это было чудо!

Родители мои были в Новокузнецке, и о том, что меня выперли из Новосибирского театрального училища, я им сообщил только тогда, когда на учебу в Москве определился, – вспоминает актер. – Целый год я писал письма, сочинял родителям сказки о своей столичной жизни».

Да, в столице он поступил в Школу-студию МХАТ, откуда через некоторое время вылетел… за драку с сокурсником. Сокурсник этот, ныне известный актер Александр Лазарев-младший, назвал Машкова «провинциальным выскочкой», за что

получил по физиономии. Итог – исключение Владимира из училища.

Он стал работать во МХАТе декоратором, проще – рабочим сцены. Пока ему не удалось убедить Олега Павловича Табакова принять его на свой курс.

Короткое продолжение комментария:

«Про московское исключение папе с мамой я сказал, когда Олег Павлович взял меня к себе…»

Все это факты общеизвестные. Обращаюсь к ним, потому что иначе не проследить путь артиста. Потому что события, на первый взгляд нерадостные, даже драматичные, позже увидятся в ином свете. Владимиру очень повезло, что в итоге он стал учеником Табакова. Окончив Школу-студию МХАТ, был принят в Театр-студию своего учителя, вскоре получил там возможность ставить спектакли.

Машкова вряд ли можно было назвать любимцем мэтра. Табаков называл Владимира «Бригадой «красный звук»: Машков любил озвучивать свои этюды, вроде того, как изображал голосом кипение масла на сковородке… Пенял: «Вова, когда же ты уймешься?..»

Из воспоминаний Владимира Машкова:

«Он (Табаков. – *Э.Л.*) обращался со мной жестко, шагу не давал ступить. К примеру, я репетировал этюд, входил в аудиторию, закрывал дверь и тут же слышал: «Стоп! Что ты делаешь?» – «В дверь вхожу». – «Кто так заходит? Кто так за ручку берется? Еще раз…». И так пятнадцать раз подряд.

Тем не менее Табаков дает Владимиру одну из главных ролей в спектакле «Матросская тишина» по пьесе Александра Галича. Машков играл одну из главных ролей – Абрама Шварца, отца героя. Талантливый спектакль был закрыт по приказу высокого партийного руководства. Через много лет Машков все-таки сыграл Шварца, роль, которая трижды вошла в его судьбу.

В первые годы работы в Театре-студии Олега Табакова, в просторечии «Табакерке», Машков стал пробовать свои силы и в режиссуре. Изначально исключив собственное участие в поставленных им спектаклях. Он четко это объясняет:

«У режиссера совсем другой глаз, оказавшись на сцене как актер, я не смогу руководить процессом… Сначала я должен включиться в произведение как актер, прожить его, внутренне сыграть, а в репетиционный зал я приношу уже готовый продукт. Делая пьесу с актерами, я фантазирую от своей собственной ступеньки…

Я ищу для себя актеров собственной группы крови… Мне важно сразу встряхнуть зрителя, не доводя его до состояния

вальяжного созерцания. А для этого необходимы актеры с крайне подвижной психикой».

Одним из таких «одногруппников» сразу стал для него Евгений Миронов. В 1992 году Машков ставит с ним спектакль «Звездный час по московскому времени». Параллельно в прокат выходит картина Николая Досталя «Облако-рай». Пьеса и сценарий фильма идентичны, они написаны одним человеком, Георгием Николаевым. При этом спектакль и фильм решены принципиально в иной трактовке в зависимости от взгляда, позиции режиссера.

Фильм – абсурд убогого советского существования жителей маленького поселка, где жизнь, кажется, прочно замкнута на века. В главной роли Кольки – выпускник циркового училища. Его герой несколько экспрессивный, в общем, обычный парень, который однажды, не подумав, выпаливает нечто, что, быть может, много лет таилось в глубинах его сознания. Однако слово, вылетевшее из уст, как известно, уже не поймаешь. И Колька все больше и больше увязает в этом…

Миронов – иной. Этакий чуть-чуть юродивый, родной для русской ментальности. В его Николае вдруг вспыхивает мечта, он рассказывает лучшему другу Федору, что-де уезжает на Дальний Восток. Его мечта о дальних мирах, о другой жизни. Нечесаный, драный, запущенный парень начинает жить стремительно и ярко. Пусть и вербально.

Спектакль Машкова был шумен, избыточен, так нередко случается в дебютах, когда хочется разом показать все, что умеешь.

Машков поставил спектакль об авторе невероятного романа на тему собственной жизни. О фантазере, фантазии которого реализуются, но совсем не так, как он себе это представлял. Все идет вкривь и вкось. Мечта оборачивается разлукой со всем тем, что было реалиями прежнего Коли.

Машков и Миронов ни на минуту не дали герою остановиться, затормозить, призадуматься над тем, что с ним происходит и может произойти. Режиссер напрочь отказывается от пауз – темп, темп, темп!.. Красочные подробности, возможность разглядеть нечто неожиданное, сделать акцент, начинить действие взрывной силой.

Художественная мысль Машкова – а она и есть позиция художника по отношению к героям, к их судьбам – в его дебюте, в общем, реализовалась. Она была развита в следующей его постановке – «Страсти по Бумбарашу», опять-таки вынужденно соревнующейся с удачной экранизацией ранних рассказов Аркадия Гайдара, которую снял на Киевской киностудии Николай

Рашеев по сценарию Юлия Кима.

Сценарий в какой-то мере стал основой спектакля Машкова. В фильме и в спектакле много музыки. Но это не мюзиклы. В том и другом варианте – горькая повесть о человеке, который ищет обычного, простого счастья, которое по определению невозможно в мире, где он живет.

В «Страстях по Бумбарашу» Владимира Машкова все взвихрено, обострено, взаимоотношения героев часто приобретают символический характер, подняты на котурны. Много песенных реприз.

Время действия – Гражданская война. Все воюют со всеми. Всюду кровь, смерть. Гибнут близкие Бумбараша, нет у него больше ни дома, ни любимой. Никого у него нет… Но остается в нем замечательное простодушие, оно не убывает в Бумбараше даже после всех испытаний веры в жизнь.

Брат идет на брата. Друг предает друга. Мечется по земле растерянный, полуголый парень, теряющий почву под ногами. А все равно верит – жизнь превыше всего. Звучит тема Машкова-романтика – веры вопреки законам времени, полузабытых сильных эмоций, вольного потока чувств.

Машков-актер не раз напомнит об этом в своих лучших ролях, сыгранных в конце 90-х и в первом десятилетии XXI века.

В МХТ имени Чехова Владимир Машков поставил спектакль «Смертельный номер» по пьесе Олега Антонова. История – довольно искусственная, из жизни друзей-клоунов, точнее, об их жизни на сцене. О странных людях, лицедеях, весь смысл жизни которых в их необычном деле. И в отношениях с очарованными ими зрителями.

Машков поставил спекталь-балаган, где актеры не стремились точно воспроизвести цирковую клоунаду, а откровенно играли «в цирк». Было в том и нечто по-детски увлекательное, и точно просчитанное, точно решенное. В этом эксцентрическом зрелище были потрясающие воображение зрителей конца 90-х световые эффекты, уверенная каскадность. Озорство и слезы, бравурность и печаль, задорно пародийные элементы и тоска о погибшем друге. Все это режиссеру удалось связать, объединить, хотя драматургия изначально была рыхлой, а связки достаточно условны.

Антонов работал с Машковым и над постановкой «Трехгрошовой оперы» Брехта, которую Машков ставил в «Сатириконе» по приглашению Константина Райкина. Они сохранили жесткую конструкцию пьесы. Решительно убрали политические намеки: Машкова, в первую очередь, волновали психологические частности. Хотя в постановке при всей

изобретательности режиссерской фантазии превалировала шумная декоративность, лишенная едкого пафоса Брехта, как и несколько натужная взвинченность.

«Трехгрошовая опера» Машкова стала кассовым спектаклем, что окупило весьма солидные суммы, потраченные на постановку. В нем не было провозглашенного Брехтом «эффекта отчуждения», что сделало спектакль в какой-то мере однолинейным и порой демонстративно бездушным.

Кинематограф поначалу был для Машкова отчасти подножным кормом. Но натура его такова, что вполсилы он никогда ничего не делал. Несмотря на достаточно плачевную ситуацию в отечественном кино.

Забегая вперед, прозвучат слова о еще одном спектакле в режиссуре Владимира Машкова, имевшем большой резонанс и до сих пор идущем на сцене МХТ.

«А я люблю все, что связано с номером», – шутливо бросил Машков, объясняя, почему он обратился к пьесе английского драматурга Рэя Куни «№ 13», удостоенной премии Лоренса Оливье как лучшая английская комедия. И лучшая, думается, театральная постановка Машкова. Здесь сошлись его неуемная энергетика, мощный темперамент и возможность все это реализовать в режиссуре.

Безумный ритм спектакля захватывал, заставлял вместе с героями без устали жить в их темпе, их перемещениях, ежеминутно попадать из одной критической ситуации в другую, удивляться, опасаться – и все время хохотать. Как хохочут только в детстве.

… Робкий, застенчивый маменькин сынок, секретарь-помощник члена правительства, должен снять для своего патрона номер в пятизвездочном отеле для тайного рандеву начальника с его секретаршей. Осложнения возникают чуть ли не с первой минуты, когда на незадачливого частного сыщика обрушивается оконная рама в злополучном номере. Сыщик не просто теряет сознание от удара, но выглядит после этого бездыханным трупом. Труп убран в шкаф. И отсюда вяжется цепочка невероятных событий, в которой самое мельчайшее звено точно отыграно. Что делать, например, с трупом, который на самом деле оказывается вовсе и не трупом? Как быть с милейшим официантом-провокатором и одновременно вымогателем? Почему безумствует то сама собой поднимающаяся крышка радиолы, то сами собой распахиваются дверцы шкафа? А в самые неподходящие моменты в номер ломится управляющий отелем…

И – самое ужасное – «ожившее» тело сыщика! Представьте, оно ходит, соблазняет женщин, в том числе законных жен, более

того – монахинь! По ходу этой фантасмагории кардинально меняется характер робкого секретаря, неожиданно для себя открывающего в себе дерзкого самца. И так далее… Вместе с тем все просто замечательно! В сущности, такова вся наша жизнь, но, привычные, мы почти не замечаем ее безумия. Машков предложил мажор и доказал свое право на это.

В «№ 13» он собрал великолепный актерский ансамбль во главе с Евгением Мироновым, ансамбль прекрасной цельности, а иначе бы спектакль не получился…

А теперь о кино.

В конце 80-х – начале 90-х годов прошлого века царило так называемое «кооперативное кино»: снимали те, кому удавалось достать деньги. Естественно, снимали и профессионалы, но все меньше: многие из них терялись перед сменой социальных, экономических, эстетических векторов. Что касается пришельцев, то их картины слабо закреплялись в памяти зрителей. Первые фильмы Машкова «Зеленый огонь козы», «Делай раз!» (в этой картине снимался и однокурсник, друг Машкова Евгений Миронов), «Хаби-асы», «Казус импровизус».

Мне актер запомнился в фильме «Любовь на острове смерти». Запомнился настойчивый, пристальный взгляд больших черных глаз, небрежная челка, выразительный абрис рта. И его исступленность – она вписывалась в русло картины, но Машков как бы еще и присваивал ее себе, концентрируя суть ленты.

Известность пришла к нему на Московском международном кинофестивале, когда он впервые был занят в международном кинопроекте «Я Иван, ты – Абрам». В это время такие картины были еще редкостью для России. Но, главное, Машков снялся в «Лимите» у режиссера Дениса Евстигнеева по сценарию безвременно ушедших, талантливых кинодраматургов Петра Луцика и Алексея Саморядова, удивительно точно портретировавших новый этап в жизни страны. Взметнувшаяся лава перестройки вовлекала в свой поток желавших того и не желавших. Естественно, желавшие находили почву под ногами, пусть зыбкую, но они умело на ней балансировали в погоне за всем тем, что недавно казалось им недосягаемым.

Герои картин таких авторов вторили им. Добыча этих граждан в нараставшем мире беззакония нередко бывала знатной – пароходы, стадионы, валютные счета в банке. Естественно, у них были входившие в моду огромные джипы, они становились завсегдатаями ночных клубов, которые в первой половине 90-х были еще новинкой, плюс прочие знаковые детали повседневного существования вырвавших свой жирный кусок нуворишей.

Например, герой «Лимиты» Иван Павлович Ворошилов,

сыгранный Владимиром Машковым.

A propos замечу, что у Ивана Ворошилова был прототип. Сергей Мажаров, с которым у Дениса Евстигнеева были связаны воспоминания о детстве. Об одном дворе. В годы перестройки Мажаров стал крупным бизнесменом, уехал в Париж, купил там огромную квартиру… в которой был убит точным выстрелом киллера-снайпера из окна дома напротив. Мажаров, его тема, его судьба еще раз опосредованно придут в актерскую биографию Машкова в картине «Квик» Сергея Бодрова. Но уже на новом витке истории отечественных бизнесменов, когда для некоторых из них былая устойчивость сменилась тоской обманутых надежд, болью одиночества. Достоевский в одном из писем к сестре скорбел: «Боже, как тяжело жить без надежды… Смотрю вперед, и будущее меня ужасает…»

… Когда-то, даже и не так давно, в Москву отправились покорять стольный град два провинциальных парня, два друга, Иван и Миша. В наличности у них было шестьдесят рублей на двоих и банка домашнего кизилового варенья.

Иван быстро определился, можно сказать, вполне нашел себя. Жесткий, холодный, безжалостный, он идет по жизни, не оглядываясь, не останавливаясь, не растрачивая силы на бессмысленные – в его понимании – поступки и чувства вроде сострадания ближним и дальним, сочувствия, угрызений совести т. д. Словом, напрочь исключив во взаимоотношениях любого толка этический аспект.

Господин Ворошилов ловко вскрывает чужие закодированные дискеты, зарабатывая на этом огромные деньги, пачки долларов. «Я их даже не считаю», – бросает он небрежно. В этом и правда, и несомненная доля бравады, она вообще присуща ранним героям Машкова. Но бравада здесь еще и оборона, защита от тех, кто может позволить себе иронически отнестись к новоявленному хозяину жизни. Что может произойти и потому, что Ворошилов существует в чужой для него по рождению, по воспитанию среде. Это еще один характерный момент для персонажей актера тех лет. Такая ситуация укрепляет в них жажду самоутверждения в общении с новым социумом.

Друг Ворошилова Миша (Евгений Миронов) – полная противоположность и по своей сути. Скромный, застенчивый, добрый, порядочный… Благородный – так это когда-то называлось. Миша занят делом, принципиально иным тому, чем занят Иван. Он-то как раз и закрывает в солидном банке дискеты.

Денис Евстигнеев выстроил фильм как постепенное приближение зрителей к героям. Условно говоря, медленный наезд камеры…

Иван не изломан новыми обстоятельствами, он сознательно ступил на эту стезю и отнял у себя некие высшие ценности, что уже начинает понимать. При этом ровно ничего не делая, чтобы что-то изменить. Напротив… Мишу, последнего из тех, кому он дорог, Иван отдает на заклание. Миша погибает по его вине. Иван идет до конца, сдавая Мишу смерти. Он сжигает мосты, чтобы никогда уже не вернуться к прошлому. В осадке – чудовищная пустота.

Казалось, в финале картины Иван резко старел, холодели глаза, обозначались скулы. Он будто вдруг обращался к самому себе, от которого остался пепел. И сколько бы теперь ни прожил Иван Ворошилов, он будет постоянно тащить за собой шлейф непробиваемого одиночества.

В Иване Ворошилове и в еще одной своей роли тех лет, Алексее из «Американской дочери» Карена Шахназарова, Машков освободился от деревянных сюжетов своих ранних фильмов. Хотя никогда не отказывается ни от чего им сыгранного. Опыт прежних лет помог Машкову и дальше на съемочной площадке, приучил его, выпускника театрального института, к специфике кинопроизводства. После «Лимиты», «Американской дочери», «Подмосковных вечеров» Валерия Тодоровского стал очевидным лейтмотив актера: человек, во всем верный своей мощной натуре, ее невероятной энергетике. Властные приказания собственных чувств, настроений заставляют этого человека действовать так, а не иначе, иногда и гибельно в данной ситуации. Иногда, как у Алексея в «Американской дочери», позволяют прийти к своему естеству. Иногда – напротив, как в «Подмосковных вечерах».

Валерий Тодоровский предложил современную версию лесковской «Леди Макбет Мценского уезда». В роли Сергея Машков подчеркнуто брутален, сексуален – в 1994 году это было трудно принять бывшим советским зрителям. Он легко покорял сдержанную, интеллигентную, суховатую невестку известной писательницы, почти раздавленную своей властной свекровью. Женщина буквально бросалась в объятия сексуального плотника, как в омут, уже зная, что безумная страсть несет ей гибель.

В целом от прозы Лескова осталась только модель. Ближе всех к Лескову герой Машкова. Его жестокость, духовная примитивность, грубость, одеревенелая бесчувственность укоренены, природны в Сергее. Более того… в представлении Сергея его нормы абсолютно естественны, законны.

Машков не боялся определенной однозначности, уверенный, что подобные характеры все чаще встречаются в наши дни, сформированные бесчувствием общественным. Они спокойно врастают в новую российскую действительность, нередко

становятся «персонами», миллионерами, олигархами, огражденные абсолютной эмоциональной глухотой.

Животная цельность Сергея в чем-то сродни животной цельности Стенли Ковальского (Теннеси Уильямс «Трамвай «Желание»). Та же радость животного бытия – своего рода радость жизни. Как и у Сергея. В чем-то этот персонаж как бы выламывался из фильма, возможно, своей энергичной, самозабвенной жаждой взять от жизни все, что можно, неосознанно возмещая свою социальную униженность.

Сюжет картины «Американская дочь» навеян личными обстоятельствами в жизни Карена Шахназарова. Жена режиссера навсегда уехала в Соединенные Штаты, забрав с собой их сына. Там вышла замуж, какое-то время вела из Америки телевизионную программу, выступая под именем Алена Зандер. Шахназаров пытался вернуть сына – безуспешно. Но его фильм завершается хеппи-эндом, схожим со сказкой, что заставляет думать и о печальной иронии автора, похоронившего мечту о возвращении сына.

В картине жена Алексея тоже выходит замуж за небедного американца, отказавшись от русского мужа-гуляки, любителя выпить, да еще попавшего за решетку за свои художества. То ли дело спокойная, благополучная жизнь за океаном! Мария Шукшина, игравшая жену Алексея, ни в коей мере не стремилась превратить свою героиню в подлого монстра, покинувшего родину, в женщину корыстную и неправедную. Просто она человек, абсолютно чуждый бывшему мужу. Наверное, когда-то в молодости неразумный случай связал их, но все кончилось по определению.

Оттого попытки Алексея забрать у нее дочь похожи на удары о холодную броню, тщетные и бессмысленные. Но Алексей только движется к осознанию своей тщеты.

Решение отправиться за девочкой в Америку поначалу больше всего продиктовано Алексею не столько отцовской любовью к маленькой Анне, сколько тем, чтобы доказать бывшей супруге свое право на ребенка, досадить ей, отстоять поверженную в его понимании справедливость. Тоска по Анне – в последнюю очередь. Но она придет, затмив все остальное.

Придет к лихому русскому парню. Импульсивная порывистость Владимира Машкова так кстати в рассказе об этом. Он будто сам для себя решает: погулял и хватит, безбашенный…

Актер несомненен в постепенно развивающихся взаимоотношениях с дочкой. От удивления перед этой маленькой умницей (прежде Алексей этого и не подозревал), которая во многом взрослее ее буйного родителя, до бесконечной

благодарности за то, что на свете есть такое чудо – его дочь.

Сам Владимир Львович Машков – отец любящий и заботливый. Он сам придумал дочке имя – Маша, смело сочетающееся с фамилией. Вслушайтесь: Маша Машкова. При всех виражах личной жизни актера Маша остается главной для него ценностью. Теперь и ее дочь, внучка Владимира Машкова.

Маша начала сниматься в отрочестве. Тогда она с недетской точностью сыграла в картине «Мама, не горюй!». Играла «нехорошую девочку» уверенно, свободно – гены, наверное, помогали…

Ее взрослый партнер в этой картине, замечательный кинодраматург, режиссер, актер Валерий Приемыхов рассказывал мне, что юная Маша поразила его своим уверенным существованием перед камерой.

Поначалу Маша то собиралась стать биологом – ей передалась любовь отца к меньшим братьям. То, окончив школу с золотой медалью, подумывала о профессии экономиста. Но, в конце концов, поступила в Театральное училище имени Щукина и была принята в прославленную труппу Театра «Ленком». Играет в нескольких спектаклях. В 2008 году снялась в главной и сложной роли в картине Игоря Ворсклы (Лебедева), своего отчима.

Двойная природа картины потребовала от актрисы, с одной стороны, некой закрепленности в облике современной, достаточно агрессивной и агрессией от людей обороняющейся девушки, с другой – умения раскрыть метафизическое начало в отношениях ее героини с жизнью. Что Марии Машковой удалось.

В ее игре прочитывается отцовский темперамент, его склонность к бунту, его природное нежелание подчиняться обстоятельствам. Когда-то школьница Маша в ответ на мой вопрос, на кого она больше похожа по характеру, ответила, что в равной мере и на маму, и на папу. Действительно, в ней ощутима чуткая женственность Елены Шевченко, ее неуловимость и загадка.

Мария однажды снималась в картине отца «Папа», роль была эпизодической, просто одна из девушек в окружении главного героя. Может быть, им еще предстоит встретиться на экране или на сцене?

Талантливые люди всегда чутко резонируют голосам времени. Истина банальная, но в каждом отдельном случае у нее свои краски. Владимир Машков на протяжении двух десятилетий чутко улавливает дрожь земли, ее волны, колебания. И то, что грядет незримо.

Выбор Павла Чухрая на главную роль Владимира Машкова в картину «Вор» не просто и не только придал фильму особое

тревожное звучание. В воре, аферисте Толяне, Машков глубинно и вместе с тем вполне ощутимо близок к тому, чем жил в конце 90-х наш социум, переживший бескровную революцию перестройки. Хотя время действия картины – первые послевоенные годы. Разоренная страна. Бездомные люди, кочующие из одного конца страны в другой, проезжая десятки тысяч километров. Боль утрат и упрямо оживающие надежды – то, чем они живут. Но надежды рушат безжалостные реалии.

В конце 90-х мы приближались к тому же. Распад страны, нараставшая разруха, власть криминала… Об этом, по существу, картина Павла Чухрая. Об устойчивой неустойчивости страны и отдельных ее граждан. Судьба Толяна – во многом метафора судьбы и современного человека, преследуемого зыбкостью, непрочностью настоящего и будущего.

Победительный, красивый, покоряющий слабый пол грубой, животной силой вор Толян мечется по разоренной стране, нигде не оседая, все остановки в пути только короткий привал, привал – и связь с кроткой, миловидной солдатской вдовой, которая нужна Толяну прежде всего как прикрытие: кто придерется к семье с ребенком, женщине, пытающейся заново устроить свою жизнь?

И в этом фильме у Машкова один из главных, если даже не главный, партнер – ребенок. По роли сын вдовы, искренне привязавшийся к новому папке, но неосознанно остерегающийся его. Часто дети интуитивно чувствуют многое, что скрыто от взрослых. Миша Филипчук, игравший мальчика, после выхода картины стал любимцем миллионов зрителей, как это нередко происходит с маленькими обаятельными исполнителями. Мне кажется, тогда немногие заметили, что Миша как бы отыгрывает тайное тайных Толяна. Машков помог мальчику – они стали на какое-то время почти одним целым, их союз абсолютен.

В криминальных лентах традиционно главное – действие, экшн, преступления, погони, предательства, гибель и победы. В картине Чухрая важны тонко обозначенные остановки, чем точно пользуется Машков. В короткие мгновения он открывает, что Толян все ближе и ближе к концу… Его, вора, лжеца, калечащего жизнь других, жалко. Он и сам искалеченный…

Роль Толяна окончательно утвердила Владимира Машкова в лидирующей группе молодых актеров конца 90-х. Их называли «Четыре «М» по одинаковой первой букве фамилий: Машков, Меньшиков, Миронов, Маковецкий. Но в секс-символы произвели только Машкова, к чему, надо отдать ему должное, Владимир Львович отнесся со спокойной и умной иронией. Словно в ответ он занялся кинорежиссурой, опираясь, должно быть, на опыт нескольких своих театральных постановок.

Выбрал для своего дебюта сценарий «Сирота казанская» старого друга Олега Антонова. Сюжет симпатичный, не претендующий на высоты духа. Только забавные ситуации, милые конфликты, которые столь же мило разрешаются.

Это история о том, как деревенская учительница, молодая, привлекательная, на данный момент все еще не вступившая в брак с влюбленным в нее местным трактористом Николаем, оставшись одна после смерти матери, решает отыскать своего отца, которого никогда не видела. Она ищет, ориентируясь на крохи информации. В результате в ее дом явились сразу четверо потенциальных папаш. Однако настоящего отца среди соискателей не было… Зато все после споров подружились навеки, полюбили милую женщину как родную дочь, произошло долгожданное объяснение с Николаем… Словом, как и положено в классической комедии, все закончилось прекрасно всеобщей любовью и добрым согласием.

В фильме Машков собрал блистательный актерский ансамбль: Олег Табаков, Валентин Гафт, Лев Дуров, Армен Джигарханян. Героиню сыграла первая жена Машкова – Елена Шевченко.

Обычно нервно-импульсивная, трепетная, с непреходящим внутренним драматизмом, в «Сироте казанской» Шевченко явилась уютным, славным созданием, готовым в любой момент обогреть, утешить, помочь… Машков смог повернуть актрису на сто восемьдесят градусов.

Трудно ли было режиссеру с мэтрами? «Нет, работать с ними не трудно, – отвечал Машков, когда ему задавали этот вопрос. – Они не то что покладисты, нет. Но как настоящие, большие актеры никогда не перестанут учиться. Снимать их – огромное удовольствие. У нас на съемочной площадке было самое главное, без чего не может состояться никакой фильм, – мы стали единомышленниками».

Слиянность ощутима в ровном дыхании картины. Ровном не в смысле однообразия, но в единстве стилистическом. Актеры точно уловили и точно реализовали жанровое начало картины, озорство каждого персонажа, что наверняка шло от неуемного Машкова. При всей незатейливости сюжета, конфликта в картине вспыхивало и что-то карнавальное, близкое режиссеру. Недаром Владимир Львович подчеркивает: «Я работаю с теми, кто признает за мной право последнего слова».

Истины ради как не сказать, что некоторая вялость сценария, повторы ситуаций мешали ему, кому постоянно нужно развитие, страстная напряженность, отчетливый конфликт, в который Машков смело ввергает своих героев. Рвануться бы ему,

воспламениться, выйти на гневное противоборство с судьбой. Увы, такого размаха, такой динамичной, конфликтной драматургии в «Сироте казанской» не было и не могло быть, и Машков шел на это заведомо.

Ярости и страсти недостало ему и в сценарии Марины Мареевой «Две луны, три солнца», хотя Машков вместе с Еленой Шевченко (она его партнерша в этом фильме) всячески стремится обострить происходящее на экране.

И, напротив, в картине Сергея Урсуляка «Сочинение ко дню Победы» в роли второго плана Владимир Машков наравне с живыми классиками Михаилом Ульяновым, Олегом Ефремовым, Вячеславом Тихоновым выходит на план первый. Его герой проходит драматический путь от отчаяния до духовного возрождения. Он находит в себе силы, чтобы разбить стену разобщения между собой и отцом, собой и старшим поколением, «предками», «шнурками», «черепами», как он, не исключено, раньше называл этих людей. Пусть его ненависть к отцу, бросившего его маленьким ребенком, и отчасти справедлива. Отец неожиданно вновь появляется в его жизни лет через двадцать, двадцать пять. Слепой, одинокий, живущий за океаном в жалкой богадельне… Но не жалость гасит обиду сына. И не сыновний долг – герои Машкова никогда никому ничего не должны. Только себе…

Он спасает старика, рискуя жизнью, потому что ненавидит ложь и низость. Поэтому стал пить, поэтому одинок. Но он понимает, что есть те люди, которые вот-вот без зазрения совести убьют отца и его фронтовых друзей, потому что они мешают этим подонкам творить свои грязные дела.

Машков трагичен в финальных эпизодах картины. Он предупреждает отца и его друзей, кричит, не замечая, что впервые после долгих лет называет отца «папа»: «Папа, вас хотят убить!». Пусть его убьют в следующую минуту. В его крике – трагический оптимизм: впервые эти ноты прозвучали у Машкова в «Сочинении ко дню Победы».

Снимался и снимается Владимир Машков много. Но не чрезмерно, не ошарашивая четырьмя-пятью картинами в год, как некоторые его звездные коллеги. Его послужной список свидетельствует, что актер избирателен. Но бурная энергия Машкова требует реализации. Слава богу, предложений много, порой очень много, так что возможность выбора широка. А иногда бывает драматургия, от которой невозможно отказаться. Здесь уместно процитировать самого актера: «Я никогда ни от кого ничего не жду. Если мне когда-нибудь что-то будет нужно, я все сделаю сам. Вообще в этой жизни я занимаюсь только тем, что

мне нравится…»

Не исключено, что согласие Машкова сниматься в фильме «Мама» обусловили два обстоятельства. Точнее, два человека: режиссер картины Денис Евстигнеев, с которым Машков работал на «Лимите», и участие замечательной актрисы Нонны Мордюковой, игравшей мать героя Машкова и еще четырех его братьев.

Корнями сценарий уходил в реальную историю многодетной семьи Овечкиных, талантливых музыкантов из Сибири. Мать и почти все дети погибли во время попытки угнать самолет.

История трагическая, связанная с деспотической конструкцией советской системы, ее уродливо искаженными законами. Дело в том, что ансамбль братьев Овечкиных обрел известность не только в Советском Союзе, но и за рубежом. Выросшие в нищете Овечкины (у матери было одиннадцать детей, отец их рано умер) во время гастролей в Японии замыслили побег с родины. Успех на гастролях вдохновил их, подарил мечту о красивой, богатой жизни. В случае же провала этой акции Нелли Сергеевна Овечкина взяла со своих детей слово, что они не сдадутся милиции, а покончат с собой.

Так и случилось. Об этой трагедии снял картину известный документалист Герц Франк, ранее хорошо знавший Овечкиных. Это была острая, социально гневная лента о людях, стремившихся вопреки античеловечным советским законам изменить свою судьбу. Погибших, как восставшие рабы.

Сценарий Арифа Алиева – нечто усредненное, умозрительное, к тому же автор запутался в законах жанра, так и не определившись для себя, куда ему двигаться. То ли триллер, то ли семейная сага?..

В данном контексте нет необходимости подробно останавливаться на фильме, запомнившемся зрителям разве что звездным актерским составом с участием трех «М» – Машкова, Миронова, Меньшикова плюс известные актеры Алексей Кравченко и Михаил Крылов. Разумеется, солировала сама Нонна Викторовна Мордюкова, явно испытывавшая удовольствие, работая с красивыми, одаренными мужчинами. Говорят, во время съемок она чувствовала себя их матерью. Машков играл сына Николая. «Мы ничего не играли, – вспоминал Машков, – потому что по правде ощущали себя ее (Мордюковой. – *Э.Л.*) детьми. Она заботилась о нас, а мы – о ней. Каждого экранного сына Нонна Викторовна называла по-своему. Я был для нее «самым красивым».

Где-то промелькнуло, что и «самым любимым». Машков и в самом деле хорош в этом фильме. Красив особенной, яркой

красотой мужчины-победителя, что немаловажно для роли Николая. Николай выбрал судьбу экзотическую: уехал на Крайний Север и стал активно решать там демографическую проблему с молоденькими девушками-чукчами. Вскоре у них появятся малыши, пополняя поредевшие ряды аборигенов.

К тому же Николай – самый жизнерадостный из сыновей, большой любитель погулять, выпить. Машков умно обыгрывает определенную эксцентричность личной жизни хозяина северного гарема. Пожалуй, все то немногое, что было заложено в роли, максимально использовано актером.

На премьере «Мамы» Владимир Львович бережно помогал Нонне Викторовне выйти на сцену, у актрисы уже тогда были серьезные проблемы со здоровьем. Вел себя как настоящий преданный сын.

Через пять лет Машков снимет как режиссер картину «Папа» по пьесе Александра Галича «Матросская тишина», которую когда-то ставили в «Табакерке». Машков выбрал для себя ту роль, которую играл на сцене, – Абрама Шварца. Он посвятил фильм памяти своих родителей.

Незадолго до этого он снялся в роли Емельяна Пугачева в экранизации повести Пушкина «Капитанская дочка», картина режиссера Александра Прошкина называлась «Русский бунт». Бунтарь Владимир Машков в роли главаря русского бунта Емельяна Пугачева…

На мой взгляд, это одна из лучших работ актера. Фильм был пронизан словами Пушкина о русском бунте, беспощадном и бессмысленном. После советской трактовки пугачевщины – восстания угнетенного народа против народного заступника, казненного царицей за правое дело, – вроде бы теперь должен был появиться на экране кровавый палач, исходящий ненавистью, садист, некое персонифицированное зло.

Но Александр Прошкин вместе с Машковым нашел иное, умное и глубокое решение.

Когда-то литературоведы назвали героев серьезной американской литературы пятидесятых годов «бунтарями-жертвами». Мне кажется, это можно по-своему отнести к тому, как сыграл Пугачева Владимир Машков. Талантливый, яркий человек, не без авантюрного крена, он реализует себя, однажды ступив на опасный путь, с которого уже невозможно вернуться. У Машкова Пугачев это прекрасно осознает и играет ва-банк. Знает, что катится в пропасть. Раз катится – так уж под гром оркестра…

Он неслучайно благоволит к Петруше Гриневу. Дело не только в заячьем тулупчике, когда-то пожалованном Емельяну Петром Гриневым. Он видит чистого, юного человека, он

нравится ему именно своей чистотой, прямодушием. Тем, что, быть может, когда-то было навсегда потеряно Пугачевым.

Ироничный взгляд Пугачева обращен не только на людей, которых он считает ничтожным, жалким и трусливым стадом. Но он довольно трезво видит и самого себя, отвечая кровавым террором.

Ему нравится играть «в императора всея Руси», мороча голову глупцам, поверившим в его выдумку – вот он, восставший из гроба Петр III. Он даже наслаждается их тупой верой. Этот российский Нерон XVII столетия показывает всему миру, чего стоит их идиотизм!

Этот Пугачев интересен и тем, что Машков утверждает близкий ему образ героя-индивидуалиста, стремящегося рассчитаться с ненавистной ему толпой. Вообще его герои все чаще стараются существовать вне общества, не позволяя нивелировать свою личность. Знают о предстоящем для них исходе. Но продолжают платить горькую цену.

Тень Сергея Мажарова, того, кто навеял Денису Евстигнееву в «Лимите» образ Ивана Ворошилова, сыгранного Машковым, как бы явилась актеру в его роли в картине «Quick» («Давай сделаем это по-быстрому»). В судьбе российского бизнесмена, проживающего в Америке, с каким-то убежденным упоением ожидающего своего конца. Даже приближающего его.

Налет эпатажности, вызова был присущ персонажам Машкова, что-то шло и от самого актера. Вот он дерзкий, лихой вызов – смотрите, смотрите! Неслучайно в одном из интервью Владимир Львович привел слова Жана Кокто о том, что актер должен жить в маске. Маска – как нечто застывшее, неподвижное, никак не вяжется с живым, мгновенно реагирующим, мгновенно парирующим в беседе Машковым! Но если расширить рамки, то в ранние годы актер и в жизни не был чужд эпатажу, делясь со своими персонажами, привнося эту краску в их портрет, вспомним того же Толяна или сына «Мамы» Николая…

Но прожитые годы как будто смыли желание эпатировать, придавать себе некую загадочность. Машков значителен сам по себе. Значительность в Пугачеве, в Олеге, герое «Quick». В нем нет ни грана вызова, чуть наигранной дерзости. И более всего глубоко загнанной горечи. Она проступает в основном в общении с близкими. Хотя, собственно, по-настоящему близких у Олега давно нет. Есть остатки власти, миллионы долларов, вилла в Малибу, приобретенная тоже за миллионы. Есть немалое количество зависящих от него людей: позже выяснится, что и он сам от людей зависим. Есть, увы, нити, тянущиеся из прошлого, грозящие скорой карой.

Что же касается непосредственного окружения Олега, то по сути это чужие люди. Сильно пьющая мать, когда-то бросившая Олега и его брата, а теперь явившаяся к сыну с пятым мужем, молодым латиносом Мигелем, за которого изо всех сил цепляется стареющая мадам. И еще неадекватный младший брат, и еще как бы друг Алекс, прикованный к инвалидной коляске, жена которого откровенно пристает к Олегу. А главное, помощник Дима, угодливо-сдержанный, деловой, до отвращения исполнительный.

И всем этим людям нужны деньги Олега, обеспечивающего их благополучие.

Олег все это прекрасно знает. Отсюда непреходящая душевная усталость Олега, от которого не ускользает ни одна мелочь. Отсюда его ненависть к гонке по жизни, в которой он еще недавно участвовал. Боль его не напускная, не придуманная, она с ним, что бы ни происходило.

На вилле готовятся к празднику: будет отмечаться юбилейная дата бизнеса хозяина дома. В это же время Олег получает странное письмо – просто пустой конверт. На самом деле это предупреждение: Олега хотят убить. Причина в том, что он решил отойти от дел, что невыгодно его партнерам в России, криминал душит своих и за океаном. Прежняя черно-красная гамма в его костюмах сменяется черной.

Однако письмо воспринято Олегом как освобождение. От жизни. Своего рода суицид. Что, кончился завод? Вероятно, да, и конец надо достойно отметить.

Олег почти охотно впускает в дом странную незнакомку по имени Лиза, явившуюся якобы по вызову, чтобы истребить на вилле невесть откуда взявшихся тараканов, хотя скорее всего их там нет. На таракана похож помощник Дима, скользкий, неуловимый неверный раб, жаждущий стать господином, – одна из лучших, на мой взгляд, ролей Сергея Бодрова-младшего.

Вряд ли для бизнесмена Олега с приходом вестницы смерти наступает час переосмысления. Поздно. Силы растрачены. И невозможно заново во что-либо поверить. Машков отбрасывает все, что еще связывает Олега с миром. В близость с Лизой он бросается очертя голову. Вместе с тем чувствует, что эта хрупкая, замкнутая, совсем не похожая на его прежних подруг женщина, кажется, даже нравится ему. Последняя вспышка чувств… Но Олег ненавидит эту возникающую тонкую нить, связывающую его с другим человеком. Тем более с женщиной.

В скрещении осознанного отказа от жизни, уверенности в том, что все давно в этом мире продано и предано, и страстного секса с Лизой, в скрещении парадоксальном и естественном

одновременно, живет обреченный человек, который пока не решает покончить со всем одним махом. Бежит с сумкой, набитой купюрами… Странный багаж для человека, сознательно уходящего в небытие… Но таков Олег, как бы иронически отвергающий свое прошлое в последние земные минуты.

Эта роль, на мой взгляд, проложила Машкову путь к созданию близкого Олегу характера, когда экстремальные обстоятельства вырывают человека из естественной среды, провоцируя в нем жажду власти, денег, и как результат – отказ от всяких этических начал, что в конце концов приводит к полному опустошению. Нечто вроде начала пути Олега.

Тема эта стара, но не устарела, она обрела новые обертоны в новых российских реалиях. Об этом в 2002 году Павел Лунгин снял фильм «Олигарх».

Когда картина вышла на экран, внимание зрителей, критиков, журналистов оказалось сконцентрировано на соответствии главного героя фильма, Платона Маковского, одиозной личности, Борису Березовскому, к тому времени эмигрировавшему в Англию. Фильм снимался по роману «Большая пайка». Его автор, Юлий Дубов, не профессиональный литератор. В свое время он был заместителем Генерального директора ЛогоВАЗа, то бишь, соратником Бориса Березовского. Дубов, несомненно, изрядно приукрасил образ Маковского, читай – Березовского. Хотя карьерная стезя, многие подробности жизни патрона Юлия Дубова переданы верно.

Участие в картине Владимира Машкова, игравшего Платона Маковского, оказалось очень существенным.

«Я хотел донести до зрителя, – говорил актер о Маковском, – историю побед и поражений человека, которому огромные деньги не принесли счастья».

Невероятная харизма Машкова, его способность драматически рассказать о герое, который все время ходит по краю пропасти, упуская, быть может, самое главное в жизни – любовь. Все это укрупнило личность героя, связало его со зрителями в большей мере, нежели образ, начертанный пером Юлия Дубова.

…Платон Маковский вместе с друзьями-инженерами, учеными, начинавшими еще в советское время, быстро сориентировавшись в годы перестройки, начали умело делать деньги. Придумывают точные схемы для проворачивания капитала. Организуют аферы с компьютерами, которые тогда начали активно входить в российскую жизнь. Рискуют, участвуя в разных финансовых махинациях. И все больше и больше теряют человеческое лицо. А иначе, полагают они, невозможно выстоять

в битве, где человек выигрывает огромные деньги. Так что долой всякие нравственные табу, они не существуют в данной ситуации.

Драматургическая структура фильма такова. Невзрачный, скромный провинциальный следователь расследует обстоятельства убийства Маковского, как бы перелистывая страницы бурной, безумной жизни Платона. В результате возникал почти светлый образ человека обаятельного, бесшабашного, способного на безумную любовь… И, конечно, гениального финансиста. Но где же в этом случае тот, кто постоянно преступает мораль? Кто имморален по своей сути? Да, все тот же Платон Маковский, обуреваемый желанием обогнать всех, вырвав максимальный куш. Уже в юных шалостях, в юном азарте Маковского ощутима настойчивая устремленность к прорыву в суперлидеры.

Кажется, Машков еще никогда не играл человека столь бешеных страстей. Кстати, художник по костюмам точно нашел цветовую гамму для экипировки Маковского. От черной нейлоновой куртки и красного мохерового шарфа – до пиджака от Бриони. Именно в этом пиджаке окончательно обезумевший от обретенной власти и денег Платон Маковский восседает на слоне, подобно восточному владыке.

Машков обычно стремится к слитности со своим героем. Его Маковский незауряден. По-своему он – вдохновенный бунтарь, не принимающий обыденности. Машкова мало волнует романтический флер, которым Дубов окутывает Маковского на протяжении всего романа. Он подтягивает героя к себе, но не забывает о том, что это беспощадный противник в борьбе с любым противником.

Одержимость заставляет Маковского все время мчаться, теряя по пути друзей. Мчаться без остановки, умножая власть, умножая капитал. Впрочем, человек, вовлеченный в подобный поток, вообще лишен способности остановиться. Таков архисовременный дух нового российского капитализма.

Конечно, Платон Маковский сам себя создал. Но во имя чего? Кажется, что Машков задает этот вопрос самому Маковскому.

Поэтому, при всей железной хватке олигарха, его стальной непреклонности, Маковский у Машкова все-таки не может до конца превратиться в холодный, безличностный автомат, запрограммированный исключительно на деньги.

В несколько иллюстративной и порой декларативной вязи картины Машков живет взахлеб, помогая активизировать повествовательность фильма. В итоге он как бы опровергает идею, овладевшую Россией в конце XX века. Идею о том, что мерило человеческой жизни – материальные ценности и власть.

За год до выхода на экран «Олигарха» Владимир Машков был приглашен американским режиссером Майклом Редфордом в картину «Танцы в «Голубой лагуне».

«Меня пригласили в Америку после картины Павла Чухрая «Вор», – вспоминал Машков. – Именно там я понял, что на самом деле я никто и звать меня никак. Это очень полезно – увидеть со стороны, что ты значишь, насколько ты ценен. Наступает момент отрезвления. Если начинаешь осознавать собственную значимость – ты становишься бездарностью. Талант – вещь мстительная и небезопасная. Правда, я себя звездой никогда не ощущаю. Без кокетства».

В Америку Машков едет со своей третьей женой, дизайнером Ксенией Терентьевой, дочкой актрисы Нонны Терентьевой, известной нашим зрителям по фильму «Гиперболоид инженера Гарина», в котором она играла Зою Монроз. Его второй, гражданской, женой была актриса МХТ имени Чехова Алена Хованская.

… Место действия «Танцев в «Голубой лагуне» – стриптиз-бар. Сценарий у режиссера-импровизатора Редфорда принципиально отсутствовал. Машков интересно рассказывает о своей первой встрече с Редфордом: «О, Майкл шикарно подбирал людей. Вместо классических проб с вымученной игрой и плохо выученным отрывком заданного текста он устраивал актерам интервью перед камерой. Только отвечать на его вопросы надо было не от своего лица, а от лица придуманного тобой же персонажа. Стриптизерши. Шофера лимузина. Бармена. Пьяницы».

Играл Машков русского киллера Сашу, молчаливого, собранного, как и положено в его непростой профессии. В перерывах между «работой» Саша проводит время в «Голубой лагуне», наблюдая за обнаженными красотками из стриптиза. Есть в картине эпизоды, в которых Саша выслеживает свою жертву, звонит, видимо, заказчику, сидит в номере отеля, ничего не делая. Словом, цепь загадок… Таков почерк Редфорда: отдельные сюжетные штрихи, эмоции, все не собрано, все существует, почти не соединяясь. Основное внимание Саши направлено на стриптизершу Энджел, ее играла звезда Дэрилл Ханна. У Машкова есть общие с ней сцены. Он рассказывает:

«Когда я работал с режиссером Майклом Редфордом, он дал мне репетиционное задание: познакомиться с партнершей Дэрилл Ханной. Все от начала до конца было чисто импровизационно… Я действительно не знал, о чем буду говорить. Не было никакого текста. Мы выехали в кафе, где нас, актеров, снимали открытой камерой.

Дэрилл сидела за столиком, я взял кофе, всегда лежал англо-русский словарь, карта Лос-Анджелеса, записная книжка и паспорт. Стал на ломаном английском спрашивать ее, куда проехать, что посмотреть в Лос-Анджелесе. Завязался разговор, и я пригласил ее в русский ресторан, назначив свидание на вечер, а было два часа дня. Она пообещала прийти, мы даже на карте посмотрели, где встретимся. А мне позарез нужно было, чтобы она не передумала. Такое режиссерское задание! И вот я достал из сумки паспорт и записную книжку со словами: «Это единственное, что меня связывает с родиной. Если вы не придете, у меня ничего не останется». Она говорит: «Я не могу это взять». А я положил все на стол и ушел. В девять часов вечера Дэрилл и я стояли в условленном месте. Редфорд остался доволен, и мы сняли фильм».

Собственно, этим живописным рассказом и можно ограничиться в связи с картиной Редфорда да и ролью Машкова в фильме «Танцы в «Голубой лагуне», который стал для него точкой отсчета в Голливуде.

Американская карьера актера продолжилась и продолжается по сей день. Деньги, яхта, о чем много толкуют в желтой прессе… Жизнь в перелетах… Съемки по обе стороны океана… Но в Голливуде, на мой взгляд, Машков еще не сыграл роли, равной тем, что были у него дома, в России. В какой-то мере Машков стал почти гражданином мира.

«Наша любовь нескончаема, – с присущей ему иронией комментирует Машков американскую сторону своей жизни. – Я всегда снимаюсь там, где мне интересно… Появится в Америке интересная роль, буду там сниматься… В России поинтереснее. Я в этом смысле свободный человек».

После картины Редфорда Машков снимался вместе с Настей Кински в фильме «Американская рапсодия», еще в нескольких картинах. И все же роли масштабные, дающие простор его таланту, приходили к актеру в России.

В 2003 году в экранизации романа Достоевского «Идиот», снятой для телевидения Владимиром Бортко, Машков играл Парфена Рогожина. Выбор Машкова на эту роль был идеально точным. Кто, как не он, мог передать эту испепеляющую страсть, эту роковую одержимость? Хотя, признаться, некоторая предсказуемость реакций Парфена мешала, вырывая из мистического пространства картины. Машков показался мне интереснее во второй части киноромана, когда в его Парфене постоянно жил, слышался отчаянно сдавленный вопль, который, казалось, вот-вот вырвется, оглушая насмерть. Как и взмах его руки с ножом, обагренным кровью Настасьи Филипповны.

Красивый, с размашистым шагом, порывистый – порой до аффектации, судорожно живущий, Парфен ждал любви, сострадания, в чем все ему отказывали. Кроме князя Мышкина… Глаза Рогожина жгли, обдавали жаром, когда он устремлял взгляд, желая понять, кто ему этот человек? Или эти люди? Враг или друг? Рубеж – Настасья Филипповна, мука его, от которой никогда не уйти.

Машков играл, наверное, даже не столько безоглядную любовь, сколько неумение смириться с тем, что желанная им женщина любви его не принимает, быть с ним не хочет. Растет обида, злость, безудержная агрессия. Но, общаясь с Настасьей Филипповной, Рогожин будто об этом забывает, уходит от ее небрежения им. Видеть ее – уже счастье. В такие минуты он как бы переламывает себя, хотя страдать не перестает. Хотя где-то начинает биться, вздрагивать надежда. Тщетная надежда…

Машков приближался к Достоевскому своим обостренным чувством жизни. Многие герои писателя часто не в силах выдержать сражение с миром. В конце концов не выдерживает и Рогожин, не ведающий, что есть покой, душевное равновесие. Он отвечает убийством Настасьи Филипповны. Для Рогожина-Машкова ее смерть – освобождение. Завершается бесконечная безумная ночь его прежней жизни. Остается тишина, пронзительная и жуткая, Рогожин слышит ее. Мир опустел… Но он сам определил свое место в трагедии.

Версия Машковым классического образа Парфена Рогожина органична для актера, его жизненного и творческого кредо. Человек подчиняется только самому себе, своим страстям. Его Рогожин существовал в надбытовом плане, он приподымался над житейским, вместе с тем ни на минуту не упуская из вида реакцию окружающих. Отвечая на нее. Параллельно он способен не уходить от самооценки. Более того, способен даже осудить свой поступок. Хотя после этого еще больше беснуется, теряя голову.

И еще… В Рогожине нарастает предчувствие грядущей развязки своих отношений с Настасьей Филипповной, что равнозначно его отношениям с жизнью. Но чем сильнее предчувствие кровавой развязки, тем больше Рогожин тянется к своей жертве. Любовь-ненависть… Чудовищное сочетание точного расчета в изуверских планах и остроты раскаяния. До убийства Настасьи Филипповны Рогожин еще ощущает себя частью окружающего мира, и все больше – его кровавым орудием. После совершенного им преступления Рогожин становится жертвой этого мира. В финале картины актер, как никогда, близок к Достоевскому.

Машков возвращается на родину, чтобы снять как режиссер экранизацию той самой пьесы Галича, в которой когда-то дебютировал как актер на сцене «Табакерки». И сыграть ту самую роль Абрама Шварца в этой картине.

Но Машков не учел, что давняя пьеса Галича в новой России начала XXI века не могла иметь того резонанса, который был в советское время.

В драматургии Галича действующие лица обычно слишком рьяно служат авторскому замыслу. Их взаимоотношения, диалоги и монологи изначально отведены в определенное русло, отчего в персонажах не ощущается полноты свободы, психологической самостоятельности. Неслучайно пьесы Галича как-то естественно ушли вместе со своим временем. Окутанная флером, легендой о первой постановке, «Матросская тишина», возможно, несколько выделяется среди других пьес Галича, главным образом историей взаимоотношений, поздним сыновним покаянием, что, вероятно, и привело Машкова к постановке «Матросской тишины» в кино.

«Единственные люди, которые любят нас ни за что, – это наши родители, – точно сказал Машков. – Я не могу найти на земле другой такой бескорыстной, безумной, иногда отвратительной, нелепой любви, как любовь к своей крови, к своему продолжению. Видимо, в этой любви и заключается тот смысл, та ценность человеческой жизни, который мы порой так долго и так безуспешно ищем.

– О чем вы жалеете?

– Увы, я так и не успел сказать своим родителям, как сильно их люблю. Мой фильм «Папа» – покаяние перед ними…»

Безумной любовью любит своего сына Давида, Додика, Абрам Шварц. Додик – талантливый скрипач, и бедный житель украинского городка Тульчин Абрам уже видит в сыне-подростке будущего Иегуди Менухина, Давида Ойстраха и т. д. Он не просто готовит из сына мировую знаменитость: ваяет из Додика гения с всемирной славой. Он подчинил этому свою жизнь, но и втиснул жизнь мальчика в жесточайший режим.

В принципе поставленная Давидом цель во многом достигнута. Додик уезжает в Москву, в консерваторию, уже побеждает на престижных конкурсах. Отец решает посетить обожаемого сына… который смущен приездом нелепого провинциала с его ухватками, словечками, дремучей простотой, не соответствуя как бы новому статусу гения-музыканта. Отец это быстро почувствует, поймет и примет с мудрой тишиной. Больше они не увидятся.

Война. Давид уходит на фронт. Его ранят в руку, будущее концертирующего скрипача перечеркнуто навсегда. В бреду, в

вагоне поезда, где размещены раненые, к Давиду приходит отец. Но реальный Абрам Шварц к тому времени убит немцами, захватившими Тульчин и расстрелявшими всех местных евреев.

К Давиду приходит отец, рожденный воспаленным, больным воображением сына. И его горьким покаянием. Его отец, милосердно прощающий сына и по-прежнему безрассудно его любящий. Это лучшие сцены фильма, поставленные и сыгранные Владимиром Машковым – поэтом без пафоса. То есть пафос, безусловно, присутствует в этом объяснении отца с сыном, но затаенный, тихий и оттого еще больше бередящий душу. Тишина оттеняет глубинную атмосферу диалога Абрама и Давида.

Мы все, наверное, виноваты перед своими родителями. Молодость эгоистична. Она стремительна, унося нас от матерей и отцов, принимая их любовь как должное. Только с их уходом приходит осознание самой страшной, самой необратимой утраты. Машков напомнил об этом просто, сильно и мучительно, вспоминая собственную вину и боль.

В его режиссуре нет утонченности, изысканности. Она мужественна, и в ее простоте метафорически ясное ядро бытия.

Дебют в кинорежиссуре «Сирота казанская» Машкова имела зрительский успех. В год ее проката картина вышла на первое место по продаже DVD. Простая и незатейливая, такой она и была задумана Машковым. «Папу» он решал в ином ключе. Он шел от трагического смысла пьесы, сценария – и сохранил его в финале.

В первой половине картины режиссер больше увлечен изображением специфической среды, внимателен к подробностям из жизни города Тульчина. К его обитателям. Иногда кажется, что все это чуть ли не гипнотизирует режиссера. Отчасти это ощущается и в московских сценах приезда отца к сыну, когда Машкову ну просто по-детски хочется реконструировать довоенную столицу, атмосферу тех лет, но внешний антураж довлеет.

Игра Машкова во многом компенсирует эти огрехи. Абрам ироничен и исполнен достоинства. Он слаб в общении со своим мальчиком, которого с кровью отнимает от себя, посылая в огромную, чужую Москву. Абрам неосознанно чувствует, что это прелюдия более горькой разлуки.

Актер отказывается от удали, которая у него, кажется, в крови, все растворено в его любви к сыну, его радости и боли, его наказанию и счастью. Актер блистательно непосредственен – он в превосходной степени показал возможность внешнего и внутреннего преображения.

В кинематографической версии пьесы Галича повзрослевший Машков, уже имеющий опыт, играет мягче, чем когда-то на сцене.

Его голос звучит тихо, как бы с другого берега. Голос становится громче в финале – берега сузились, отец и сын снова вместе. Оба просветлены своей встречей, освобожденные от бремени реалий. Им, как никогда прежде, легко друг с другом.

По определению, по складу своего характера, своей активной, эмоциональной натуры Машков не может быть и не был никогда бесстрастным подслушивателем жизни как актер и как режиссер. В этом контексте, мне кажется, уместно процитировать самого Владимира Львовича:

«Сначала я должен влюбиться в произведение как актер, прожить его, внутренне сыграть, а в репетиционный зал я приношу уже готовый продукт. Делая пьесу с актерами, я фантазирую от своей собственной ступеньки». Сюда же вписывается характеристика, которую дал Машкову его учитель, Олег Павлович Табаков:

«Он (Машков. – *Э.Л.*) отличный характерный актер, из него, его актерской индивидуальности, все время должно рождаться что-то новое. В этом смысле он как артист талантливый обречен на такие творческие «деторождения».

Не исключено, что жажда нового – одна из причин, по которой Владимир Машков иногда снимается в боевиках второй категории, где бессмысленно сгущены брутальные краски, многое откровенно заемно, а режиссер падок исключительно на внешние выплески. Так было с фильмом «Охота на пиранью» режиссера Андрея Кавуна. Машков играл полковника Кирилла Мазура, который вступает в борьбу с кошмарным маньяком и изувером Прохором. Машков и Миронов в этой картине снова вместе: Миронов играет Прохора.

В тайге, на дне озера, лежит склад биологического оружия, несущий гибель человечеству. Поединок Кирилла Мазура и бандита Прохора занимает все пространство картины. Прохор, он вообще охотник за людьми, все более изощренно, кровожадно охотится за полковником. Естественно, в результате Мазур одерживает победу. Попытка Кавуна создать некий, на американский лад, блокбастер не оправдалась, несмотря на массу спецэффектов и прочих моментов режиссерского поиска. Впрочем, в подобном материале и искать-то нечего. Принять картину можно было только как неудачное копирование иноземных кассовых лент, не относясь к ней всерьез.

Машков обаятелен, пластичен, Миронов играет не просто таежного разбойника, а человека умного, проницательного, обремененного массой комплексов. Но два замечательных актера фильм не спасли.

В 2007 году Владимир Львович снова снялся у Андрея Кавуна

в картине «Кандагар», в основе которой реальные события: побег захваченных в плен российских летчиков из афганского города Кандагар. Авторы подчеркивали, что реальные факты стали только поводом для экранной истории.

Афганистан, 1995 год. Грузовой самолет везет боеприпасы для правительственных войск. Во время полета оппозиционные силы сажают самолет в Кандагаре, летчиков берут в плен. Добиться освобождения было невозможно…

Актер говорил: «И все же до начала съемок, да и во время съемок, мы с режиссером сильно переделали сценарий. Вот хотя бы: изначально мой герой был мусульманином. Но я не захотел, чтобы в моей истории было что-то связанное с религией. Серега – атеист, но за справедливость».

Натуру снимали в Марокко. Журналисты, побывавшие на съемках «Кандагара», писали о гантелях, привезенных Владимиром Львовичем из дома, о том, как он занимался на тренажерах, качал пресс в актерском вагончике. Подтягивался на самим сооруженном турнике. В одной из статей цитировали актера: «Мышцы надо держать в тонусе. Мало ли в какой момент потребуется пробежаться, прыгнуть…» Писали и о том, как вместе с Андреем Паниным Машков подкармливал мошками муравьев, поселившихся в их доме: детская любовь к фауне напомнила о себе…

Свой сорок пятый день рождения Владимир Львович встретил на съемках фильма Алексея Учителя «Край». Телевидение широко освещало, как была отмечена эта дата. На экране появлялся герой дня – красивый, мужественный, демонстрирующий великолепную спортивную закалку, свою силу, самостоятельно выполняющий сложнейшие трюки. Очень профессиональный во всем. По-прежнему безусловный кумир. Можно было бы добавить: «секс-символ», но, хотим мы того или нет, в этом есть какой-то пошлый отзвук, заимствованный нашими одурманенными гражданами из желтых изданий и телевидения. А пошлость, даже ее отдаленный нюанс, никак не соотносится с Владимиром Машковым.

Естественно, впереди у Машкова еще много фильмов, спектаклей. Побед. Но завершить очерк хотелось бы лучшей его, по моему разумению, на сегодняшний день ролью – Давидом Гоцманом из телевизионного многосерийного фильма Сергея Урсуляка «Ликвидация».

После телевизионного показа картины кажется, что роль писалась сразу «под Машкова». Но на самом деле… Об этом лучше расскажет Сергей Урсуляк:

«Гоцман Давид Маркович в сценарии был написан большим, крупным человеком с громким голосом и здоровенными

ручищами. Этакий Фроим Грач из рассказов Бабеля. Естественно, выбирая на эту роль актера, я оттолкнулся от сценария. Смотрел артистов, знакомился с теми, кто соответствовал авторским характеристикам своими внешними физическими данными. Выяснилось, что у нас не так и много таких артистов. Причем кто-то не мог сниматься, потому что роль огромная, из кадра в кадр, практически девяносто съемочных дней. Из-за этого честно отказался, например, Сергей Гармаш. Сейчас говорит, что «честно жалеет». Но у него были обязательства перед другими режиссерами.

Постепенно образовался некий круг актеров – крупногабаритных. Хороших актеров. Но был еще один момент – специфика телевизионного кино. Мне было совершенно неважно, будут смотреть фильм зрители или не будут. Но у телевидения свои законы. Нужны звезды – манок для зрителя.

Время от времени у нас происходили совещания в компании «Центр Партнершип». «А что у вас с главным героем?» – спрашивали меня. Я называл фамилии актеров, которые у нас пробовались. «Скажите, а не хотели бы вы с другой стороны подойти? – спрашивают меня. – Поискать исполнителя как бы вопреки авторским описаниям?». Я называю фамилии, среди них Машкова. Потом названные фамилии стали отлетать. Мне задают вопрос: «А Машкова не хотите попробовать?»

Есть у меня одна беда: я очень не люблю, когда мне сверху советуют артистов. Поначалу кричал – противился. Потом согласился: ради бога, конечно, готов попробовать Машкова, чтобы убедить в том, что он совершенно не годится на роль Гоцмана. При том, что на самом деле мне идея с Машковым понравилась. Во-первых, я уже с ним работал на картине «Сочинение ко дню Победы». Во-вторых, Володя – замечательный артист.

Проверяю на съемочной группе: «Вот, Машкова советуют». Слышу – да, хороший вариант. Дома говорю об этом. Слышу: «Хорошая идея» (жена Сергея Урсуляка – известная актриса, народная артистка России Лика Нифонтова, одна из ведущих актрис Театра «Сатирикон». Нифонтова снималась в дуэте с Машковым в «Сочинении ко дню Победы»).

Проблема была еще в том, что Володя живет в Америке. Стало быть, на пробы надо его из Америки вызывать, что несколько странновато. Приехал, попробовался – и летит назад. Неожиданно телефонный звонок. Звонит Володя. Говорит, что слухи некие ходят по поводу роли для него в нашем фильме и если я не хочу его снимать, то «так честно и скажи». Я знаю Володю: если скажу «надо попробовать», разговор прекратится. А

мне уже терять его не хочется. И я сказал: «Нет, я очень хочу, приезжай». Так мы с ним разговаривали в течение трех-четырех дней.

Видение его совпадало с моим представлением о Гоцмане. С каждым часом Володя мне все больше и больше нравился в этой роли. Его реакции. Его рефлексы… При том, что Володя сложный в общении человек. Особенно поначалу.

Он приехал. Неделю мы его «одевали». Еще неделю гримировали. Он нравился мне. И я попросил сценариста убрать в тексте все, где упоминается огромное тело Гоцмана. Он не все вымарал, и потом еще не раз Володя спрашивал меня: «А что это – «Грузный Гоцман бежит?» В результате работать с Машковым было великим счастьем».

Уверена: многие зрители убеждены, что Владимир Машков – одессит. Не только из-за говора – неповторимого, чисто одесского, со всеми характерными ударениями, интонациями… Над этим с актером скрупулезно работал специально приглашенный педагог по речи.

Машков замечательно уловил суть неповторимого одесского характера – озорного, бесстрашного, лихого. С особого толка острым юмором, азартом. Все это буквально прощупывается в Гоцмане, его подлинность безусловна. Такое уже давно не встречалось на телевизионном экране.

За небольшим исключением Гоцман действительно переходит из кадра в кадр, крутой, жесткий, умный, верный, утверждая вокруг себя атмосферу реальности, плотной, грубой действительности.

Играть Гоцмана трудно еще потому, что на протяжении всех четырнадцати серий «Ликвидации» он живет на повышенном эмоциональном градусе, что волне оправдано обстоятельствами.

1946 год. Одесса. Банды, которые действовали в то время практически во всех советских больших городах. Эхо недавней оккупации – немецкие агенты, затаившиеся в Одессе, действующие, убивающие людей, в том числе близкого друга Гоцмана, Фиму.

Приезд в Одессу опального маршала Жукова еще более обостряет ситуацию. Знаменитый военачальник привык все решать командным способом и максимально быстро, что совершенно неприемлемо в данной обстановке. И что отлично понимает коренной одессит Гоцман, ищущий решений в той же среде, что и маршал, но совершенно иными методами. Гоцман органично сращен с этой средой, плоть от плоти ее. Одесса, вибрирующая жизнью, людная, шумная, – он здесь свой, в абсолютной общности с другими, в своей воле к поступку во всей

его полноте.

Такой воли к поступкам, таких поступков отечественный телеэкран (если говорить о настоящем искусстве, а не о бесконечных мутных криминальных сериалах) давно не предлагал зрителям. Хотя люди всегда ждут действия, поступка. Ждут героя, наделенного мощным, не тронутым рефлексией, нерасщепленным характером.

Машков все это сыграл. Сыграл человека, органически не способного к крушению, что особенно притягивало людей, существующих в зыбкой атмосфере непреходящих перемен и бесконечных социальных судорог.

Создатели «народного фильма», а именно так называют зрители «Ликвидацию», побившую все рейтинги во время показа картины, не могли не расширить историю Гоцмана рассказом о его любви к женщине по имени Нора, не вписывающейся в близкий круг Давида Марковича Гоцмана своей интеллигентностью, утонченностью. Эта женщина своим прошлым может враз разрушить карьеру Гоцмана. Она – жена «врага народа», бежавшая в Одессу, спасаясь от ареста, живущая под чужим именем.

Но что все это значит для настоящего мужчины, нашедшего ту, которой он поверил? А вера для Гоцмана святое, какой бы сферы это ни касалось. Общаясь с Норой, всегда такой напористый, сильный, он становится нежным, трогательным, смущенным, как школьник. Гоцман, кажется, дивится самому себе, возможно, никогда до этого не испытывавший подобных чувств.

Очарование встречи Гоцмана и Норы, влечение друг к другу изначально таких как будто разных людей подкреплено противоположными актерскими индивидуальностями, очень точно соединенными Сергеем Урсуляком. Нору играла Лика Нифонтова.

Мужество ясного, незамутненного мышления и соответствие этому всех поступков – этим больше всего подкупал зрителей Владимир Машков. Пленял. Убеждал, играя, повторюсь, лучшую свою на сегодняшний день роль.

… Сегодня Машков живет в двух частях света. «Мир сейчас настолько открыт, – говорит он, – у тебя есть возможность: хочешь играй на этой площадке, хочешь – лети за океан и работай там. Если у тебя есть что предъявить миру – предъявляй. Надо добавить чуть-чуть везения – и вперед».

И все же главные роли сыграны актером на родине. Для этого достаточно обратиться к послужному списку Владимира Львовича Машкова. В рейтинге газеты «Комсомольская правда», самого

массового издания в России, он снова объявлен секс-символом. И в который раз иронически к этому отнесся: «В мужчине это не главное». В том же интервью он сказал, что в женщине ценит порядочность и нужна ему женщина-друг. Возможно, такой женщиной стала для него его четвертая жена, актриса Оксана Шелест. Время покажет…

Главное – Владимир Машков, как всегда, в движении, не утратив и малой доли своего великолепного темперамента, упоения в работе, своей смелости – во всем. И, разумеется, своего окрепшего таланта.

«Профессия у меня всегда на первом месте. Это моя жизнь. Я сейчас внутри процесса. От этого получаю удовольствие. Владимир Машков».

СЕСТРА ЕЕ – ЖИЗНЬ… Анна Михалкова

Я знала эту женщину.

Стояла с ней в очередях в магазины.

Сидела рядом с ней в метро, иногда обмениваясь репликами.

Мучилась в ожидании неведомо куда запропастившегося троллейбуса.

Вместе с ней возмущалась растущими ценами ЖКХ.

Радовалась первым весенним дням, глядя из окна битком набитой электрички на лежавшие вдоль дороги зазеленевшие деревья, взбухающие первыми почками.

Я знаю этих женщин в цветных куртках, дешевых вязаных шапочках, лихо украшенных брошкой или ярким значком. С двумя-тремя недорогими кольцами на руках, привычных к работе. И еще непременной цепочкой на шее… Все, чтобы выглядеть не хуже других. И всегда с какой-то тихой, постоянной погруженностью в собственные проблемы.

Я смотрела на нее и думала, что вот спешит она домой, чтобы по-быстрому обед или ужин приготовить, а по дороге еще в магазин заскочить, где вроде бы объявили сказочную распродажу…

Иногда ее лицо будто застывало. Возможно, вспоминала, что

сейчас вернется в свою крошечную квартирку где-то в спальном районе, поест и включит телевизор, чтобы оторвать себя от потаенной непреходящей тоски, рожденной одиночеством.

Правда, у женщины, о которой я говорю, был отец. Безумный, неукротимый, за которым только глаз да глаз нужен, иначе бог знает что может натворить! Сколько раз такое уже случалось. И потому прямо с работы она что ни день едет прямо к нему, хотя потом, ночью, через всю Москву домой тащиться. А иначе нельзя…

Сколько таких женщин живет рядом с нами… Жизнь оказалась для них скупой, немилостивой, но и поглощенные буднями, исполненными нелегкого существования, они все же не обойдены своеобразной стойкой силой духа. Добротой. Самоотверженностью. И живой готовностью к радости и любви.

А теперь о той, которая надолго заставила меня задуматься о ней самой, о других, ей подобных.

Я встретила ее на экране в картине Бориса Хлебникова «Сумасшедшая помощь». Играла ее актриса, которая однажды сказала о другой своей героине из фильма «Связь»: «Таких, как она, большинство».

Сказаны эти слова талантливой Анной Михалковой, дочерью выдающегося режиссера и актера Никиты Михалкова. Внучкой поэта Сергея Михалкова. Правнучкой замечательного живописца Петра Кончаловского. Праправнучкой гениального художника Василия Сурикова. И так далее, в глубь веков, если углубиться в род Михалковых.

Притом в словах Анны о том, что она – «как все», нет ни доли лукавства, о котором может подуматься в первую минуту. Она говорит от лица большинства своих героинь, и она права: достаточно окинуть взглядом эту панораму.

Почти всякий раз, оставляя определенное пространство для фантазии зрителей, актер не отказывается, практически не может отказаться от присутствия в его создании собственной личности. По жизни знаю: рядом с Аней Михалковой ты чувствуешь себя защищенным ее надежностью, силой души, спокойным владением этой силой и ее природной правдой. Сужу по собственному опыту общения с Анной, пусть не очень большому, но позволяющему судить о ее человеческой сути.

Задолго до нашей реальной встречи я увидела Аню, тогда еще студентку актерского факультета Института кинематографии, в курсовой работе, спектакле по пьесе Теннесси Уильямса «Внезапно прошлым летом». Руководитель актерской мастерской, в которой училась Анна, решил испытать своих учеников на сложнейшей драматургии. Признаться, большинство

ее сокурсников, девушек и юношей, выглядели довольно наивно, пытаясь перевести Теннесси Уильямса на язык сцены доступными им средствами. И только Михалкова, исполнительница главной роли миссис Венейбл, была поразительно точна, играя взрослую женщину, патологически влюбленную в своего сына-гея. Студентка Анна Михалкова удивительным образом приближалась к подлинным мотивам сложнейшего характера, заложенным драматургом. К его боли, тоске, безнадежному поиску близкой души в обездушенном, жестоком мире.

Лет двадцати от роду Анна поражала и зрелостью осознания, и зрелостью в реализации своей актерской задачи. Разумеется, это был прежде всего несомненный талант, но еще и мышление, логика, умение взглянуть на эту героиню как бы чуть со стороны и вместе с тем вполне разделяя ее страдание. Что далеко не всегда дается и опытным мастерам.

Откуда эта зрелость? Объяснение, быть может, и личное мое, субъективное. Я искала его в картине отца Анны, Никиты Сергеевича Михалкова «Анна от 6 до 18». В этом фильме своего рода начало духовной биографии Ани, запечатленной на пленке в течение двенадцати лет. Снятые в разные годы интервью с девочкой вобрали в себя и ее личную судьбу, и общее движение времени, их взаимопроникновение, взаимовлияние. Отец задает Анне вопросы, она отвечает, констатируя происходящие с ней перемены. Ее взросление. Ее углубленное внимание к окружающему миру, и все это живая материя жизни, отчасти уже ушедшей, но как бы возвращенной нам.

Героиня фильма естественна, непосредственна. Конечно, в первую очередь, благодаря тому, что беседу с ней ведет отец. Вместе с тем с малых лет достаточно самостоятельна. В ней очевиден характер, определенная смелость суждений, неожиданная в ребенке. Живая, отнюдь не хрестоматийно положительная Аня интересовала и покоряла.

Эту независимость суждений, оценок, самооценки она сохранила по сегодня. В частности, порой защищая себя, девочку, которую она называет «просвеченной персоной». И комментирует свое определение:

«– Я не люблю этот фильм («Анна от 6 до 18». – *Э.Л.*), потому что он достаточно цинично препарирует меня, что называется, на публику. Папа в этом смысле настоящий режиссер – для него нет ничего, что бы он не стал делать, если бы считал, что это нужно для фильма или искусства, неважно, как это назвать. Если он не может объяснить, он начинает накачивать, взвинчивать и даже провоцировать. На мой взгляд, не совсем честно снимать этот фильм обо мне, потому что это было вторжением в мой

внутренний мир, что я тогда не понимала. Он выставил меня на публичное обозрение.

Хотя понимаю, это может быть ценно для зрителя – через судьбу отдельного человека увидеть ход истории. И то, как идеология влияет на формирование человека. Но мне неприятно на это смотреть, потому что я несу там полную ахинею, и вовсе не горжусь тем, что это пошло на пользу кино, науке или каким-то конкретным людям. Я даже не испытываю радости от того, что вижу себя в разных возрастах».

Строгий взгляд актрисы, обращенный в прошлое, безусловно, вызывает уважение. Признавая в чем-то ее правоту, не могу, однако, полностью разделить ее позицию. Встав перед камерой в шестилетнем возрасте, с определенной периодичностью продолжая сниматься позже, Анна Михалкова не просто привыкла к камере. Она привыкла как бы не замечать ее, что вскоре дало ей полную, абсолютную свободу на съемках, какой не всегда обладают опытнейшие, талантливые коллеги Анны.

И очень важно, что в картине «Анна от 6 до 18» будни и праздники маленькой девочки, позже – подростка, юной девушки, оказались вписаны в контекст времени. Отвечая на вопросы с абсолютной искренностью, Анна всегда оставалась самой собой. Это вошло в ее кровь и плоть, давая простор многим ее решениям, в том числе и творческим.

Спустя годы об этом расскажет ее отец, Никита Михалков, чья работа с актерами давно стала школой для отечественного и мирового кинематографа: «Она (Анна. – *Э.Л.*) умеет свое существо преобразовывать в характерах, которые играет. Это она и не она. У нее личный опыт идет на пользу работе – это редкое качество и очень полезное».

…В начале 90-х прошлого века, когда личный опыт Анны, в общем, был весьма еще не велик, ей довелось профессионально начинать в труднейшую для всех нас, россиян, эпоху, состоявшую практически почти из сплошных сломов, изломов, из страшных несоответствий в поисках истины.

Окончив школу, Анна уехала в Швейцарию, изучала историю искусств. Это дало ей отличную базу для профессии, ради которой она оставила учебу за рубежом. С присущей ей осознанной волей она изменила свой путь. Вернувшись домой, она подала документы на актерский факультет Института кинематографии.

«Самой большой актрисой я была в детстве, – скажет Анна позже. – Я все время играла. Это как раз то, что я не переношу во взрослых людях. Большинство артистов, кстати, этим грешат. Представляют из себя не тех, кто они есть на самом деле, а тех,

кем хотели бы себя видеть. Они все ведь немножко Николсоны, Редфорды, Марлоны Брандо и Роберты Де Ниро. Но в детстве это нормально. И я была незакомплексованным ребенком. А потом испугалась, что актрисы из меня не получится. Потому что было навязчивое ощущение, что меня сравнивают с папой и дядей Андроном, и я болезненно относилась к тому, что обо мне скажут, получается у меня, как у Михалковых, или нет. И после школы решила, что попробую другую профессию. Отучилась за границей на истории искусств и только потом пошла туда, куда меня тянуло. Это у меня всегда так – я долго принимаю решения и, если есть возможность их не принимать, стараюсь обойтись без них. Инфантильность в чистом виде. Я себя комфортно стала чувствовать года три назад (этот фрагмент взят из интервью, которое Анна дала в 2006 году. – *Э.Л.*). И теперь мне совершенно все равно, что обо мне скажут, разнесут мою роль или похвалят. Хотя, конечно, мнение коллег для меня ценно, потому что они видят нюансы. Но вообще искусство – это вкусовщина в чистом виде: один любит арбуз, а другой – свиной хрящик».

Но, окончив Институт кинематографии, она, кажется, совершает очередной вираж, поступая на юридический факультет Московского государственного института международных отношений. Хотя, возможно, уже тогда задумывалась о продюсерской деятельности, для чего необходима прочная юридическая база.

Параллельно Анна снималась, до поры до времени не поражая шумными победами. Вопреки расхожим ожиданиям, отец не обеспечивал дочь постоянной занятостью на съемочной площадке, ролями и поездками на фестивали. Хотя недоброжелатели за неимением фактов подлинных нередко факты сами изобретали, лишенные реальной почвы. Молодая актриса с первых шагов ощутила себя под обстрелом. То, что о ком-то другом могло бы быть сказано с мягкой улыбкой, обращаясь почти в комплимент, в случае Анны Михалковой, случалось, оказывалось поводом для острой, несправедливой критики. Словом, характер актриса закаляла в непростых обстоятельствах.

В 1995 году известный режиссер Роман Балаян снял экранизацию одной из лучших повестей Тургенева «Первая любовь». Известно, что повесть эта во многом связана с биографией самого великого писателя, его юностью, взаимоотношениями его родителей и т. д. Тургенев писал и о себе – чистом, замкнутом юноше, погруженном в себя и безумно влюбленном в девушку, которая оказывается любовницей его отца. «Взрослые» вопросы обступали героя, он безуспешно искал

ответы, обманутый в своей вере в отца, в своем первом чувстве к княжне Зинаиде Засекиной, пленительной, прекрасной, умной и смелой.

Для героев Тургенева всегда был существен мотив невозможности действовать, сообразуясь лишь с собственной волей. Они вынуждены были отступать перед тяготеющим над ними роком. Недаром Тургенев писал Флоберу: «С сорока лет для меня в жизни есть лишь одно слово – обречение».

Тонкий и чуткий художник Балаян, снимая фильм, мне кажется, ушел от этой темы. И потому мимо первой любви героя – как испытания его души, как открытия наличия в мире неких скрытых сил, ставящих его, по сути, еще мальчика, в зависимость от них. «Мы все должны смириться и преклонить голову перед неведомым» – это из другой повести Тургенева, «Фауст», перекликающейся с «Первой любовью» темой расплаты за чувство, требующее искупления, и гибелью героинь.

После выхода фильма Анна Михалкова вместе с режиссером обречена была вкушать горечь поражения. Среди упреков, высказанных в адрес режиссера, нередко говорилось о неточности выбора актрисы на роль Зинаиды Засекиной. Но, на мой взгляд, как раз Михалкова и вписывалась в концепцию Балаяна, который предлагал, в общем, житейскую даже историю первой любви… И напрочь отказался от тургеневской характеристики Зинаиды: «Во всем ее существе, живучем и красивом, была какая-то особенно обаятельная смесь хитрости и беспечности, искусственности и простоты, тишины и резвости…» Отказался он и от слов Зинаиды, говорившей: «Я неженка и без сердца, я интересная натура…»

Из фильма ушла боль, рожденная первым столкновением с непостижимостью жизни. В картине хороший мальчик влюбился в живую хорошенькую девушку, исполненную жизненных сил. Она немного старше мальчика, но уже успела пережить то, что для него еще так далеко, так невообразимо. Хотя, с одной стороны, девушка искренне видит себя его старшей подругой, как бы опекуншей. Дружба застит глаза, и юный герой и предположить не может, что его Зинаида любит другого, взрослого, опытного, несчастливого и слабого человека. Она связала себя с ним недозволенной, постыдной по тем временам близостью, ставшей смыслом ее жизни. Все повторяется, в чем-то почти отражается: Зинаида верит своему возлюбленному, не мысля о том, что он может предать ее. Как и юный Володя верит в ее чувство к нему…

В такой системе взаимоотношений героев, в этой расстановке акцентов, Анна Михалкова была вполне на месте. Отношения героев были переданы актрисой в соответствии с задачами режиссера. Михалкова была сродни эмоциональному строю

фильма, стремлению режиссера прежде всего рассказать о первозданной свежести чувств. И не только у мальчика Володи, но и у Зинаиды, сыгранной Анной тургеневской «девушкой сердцем».

Будь критики, рецензенты более внимательными, будь некоторые из них изначально менее субъективно отрицательно настроенными, они уже тогда смогли бы разглядеть в Анне Михалковой актрису, имеющую несомненную склонность к характерным ролям.

И еще работа Михалковой в «Первой любви» открыла ее близость героиням русской классической литературы, хотя и до сих пор, когда Анна признана, когда сыграла много прекрасных ролей, эта ее близость использована далеко не в полной мере. В том числе и героиням опять же Тургенева, тем, которые после страстной молодой влюбленности, крушения чувства, приходят к самоотречению. В экранизациях его прозы, где любовь звучит как глубинное естество человека, и способна проявить себя от восхождения к нравственным высотам до падения в бездну.

А свой дар характерной актрисы Анна убедительно продемонстрировала через год после выхода на экран «Первой любви», снявшись в экранизации «Ревизора» Гоголя, дебютной ленте Сергея Газарова, где играла Марью Антоновну Сквозник-Дмухановскую.

Она уверенно ощущала себя в стихии комедийной экспрессии, азартная, яркая, стремительная. Исполненная молодого отчаянного жизнелюбия.

Газаров снимал «Ревизора» как динамичный гротеск. Обычно такой жанр лишает героев положенных трех измерений, оставляя одну-две, пусть и ярчайшие краски, порой ударные, режущие глаз и клином входящие в сознание зрителей.

Михалковой нравилось играть девушку недалекую и не обремененную излишними высокими мечтаниями. Зато ту, у которой есть цель. Точнее – две. Главная – выйти замуж и как можно скорее. Того активно требует и ее уже вполне созревшая, здоровая прекрасная девичья плоть. И, во-вторых, страстное желание избавиться наконец от своей постоянной спутницы-соперницы маменьки Анны Андреевны. Невмоготу Марье Антоновне и далее оставаться рядом с матушкой. На все это направлена мощная энергия девушки. Особенно с той минуты, когда появляется и встает между дочкой и матерью столичный душка Иван Александрович Хлестаков. Заезжий гость, такой красавчик, умница, душка!.. С такими связями в самом Петербурге! Марья Антоновна точно знает, что он назначен ей самой судьбой. Только ей… С ним она покинет опостылевший

родной город, расстанется с папенькой и маменькой, может, Бог даст, навсегда. У Михалковой Марья Антоновна с такой силой заражена своей идеей, что, кажется, горы готова своротить, и не сочувствовать ей невозможно.

Изобличаемые Гоголем люди обычно безжизненно проводят свои дни. «Ревизор» в этом смысле исключение, причем усугубленное Газаровым и взятое на вооружение почти всеми его актерами. Особенно Никитой Михалковым, игравшим Антона Антоновича Сквозник-Дмухановского. Анна в роли Марьи Антоновны, реальная и экранная дочь его, вторит отцу своей неукротимостью на пути к цели.

Вся история, связанная со случайным гостеванием-пребыванием месье Хлестакова в уездном городке, – апофеоз глупости, идиотских интриг и, по главному счету, нестерпимого столкновения пустых, подлых душ. Собственно, все так и происходит на экране, но как бы в облегченном варианте. Поэтому трагический финальный аккорд Гоголя прозвучал в картине в иной – комедийной аранжировке. Соответственно и Марья Антоновна прощалась со своей прекрасной мечтой отнюдь не трагически. Хотя бы потому, что девушка просто не способна к переживаниям такого уровня. К тому же в финале Анна Михалкова как-то очень тонко вроде бы намекнула, как горько ей снова оставаться с маменькой в ожидании достойной партии. Когда еще такой случай выдастся! Стало быть, опять ждать, ждать, ждать…

Фильм Газарова был обруган и почти забыт. Между тем определенная «несообразность» (воспользуюсь лексиконом Гоголя) имела место быть в картине. Пусть не до горького, страшного разоблачения, тем не менее, карающий смех прозвучал. Смех не Немезиды, а укоризны и с комедийным задором, оборачивая героев исключительно комической стороной.

Так все начиналось… По-настоящему Анна Михалкова обратила на себя внимание, сыграв горничную Дуняшу в картине ее отца «Сибирский цирюльник».

Дуняша долгое время остается в стороне от основной интриги, на которой держится сюжет фильма: любовная история юнкера Андрея Толстого и американской авантюристки Джейн, сломавшая судьбу благородного русского дворянина. На огромном экранном пространстве Дуняше отведено как будто совсем немного места. Девушка служит в доме матери Андрея Толстого, взбалмошной, безуспешно молодящейся барыни, менее всего занятой своим сыном. Дуняша готова все стерпеть ради Андрея, которого она любит тихой, безнадежной любовью. Зная, что никогда не будет любима Андреем. Кто он и кто она?

Будущий офицер, дворянин и крестьянка, прислуга…

Задумывается ли об этом Дуняша? Разумеется. Но эти размышления ровно ничего не изменят в верности ее чувству. В решении Анны Михалковой любовь и верность – едины.

Роль по объему не только невелика – практически всего несколько эпизодов, но и не богата действием. Короткие реплики, а в основном молчание. Взгляд. Пластика.

Глаза Дуняши почти всегда потуплены, руки сложены. Кажется, она вся – покорность. На самом деле так она закрывается от чужих, сторонних глаз. Любое вторжение в ее душу она воспринимает болезненно и унизительно. Проблема женского, если шире – человеческого достоинства всегда существенна для актрисы. Дело не в том, что и «горничные чувствовать умеют», это было бы слишком мелко в спектре мироощущения актрисы. Судьба не посылает Дуняше желанного счастья, но на другую судьбу она и не согласна. Тем не менее, она живет во всей полноте отпущенных ей чувств, что в конце концов окажется нужно не только ей, но и Андрею Толстому.

Впервые Дуняша обращает на себя внимание, когда тайком, быстро дает Андрею деньги. Те самые, которые он просил у матери, но у нее не нашлось столь огромной суммы для единственного сына. А деньги нужны юнкеру, чтобы починить сломанный веер его богини Джейн. Скорее всего Дуняша догадывается о том, кому принадлежит сломанная вещь, как и о том, почему так важно для Андрея починить ее. Но дает любимому деньги, счастливая уже потому, что может ему помочь. Нет в ее любви и малой толики эгоизма, оно так глубока и бескорыстна, что неподвластно никакой червоточине. И как не возвратиться еще раз к близости актерской, человеческой природы Анны к русской ментальности и русской классике. К тем нашим героиням, для которых просто и естественно самоотречение ради любви. Оно во многом – суть их чувства.

Авторы сценария «Сибирского цирюльника», Никита Михалков и Рустам Ибрагимбеков, выстроили экранную судьбу Дуняши таким образом, что зрителям вряд ли приходит в голову финал ее любовной драмы. Андрей Толстой, вступив в конфликт с начальником юнкерского училища, старым генералом, обвиненный в покушении на жизнь брата царя, великого князя, попадает на каторгу Через несколько лет Джейн возвращается в Россию и едет в Сибирь, чтобы разыскать Толстого и вернуть его себе. В Сибири, в глухой, дальней деревне, Джейн приходит в дом Андрея и видит Дуняшу и троих детей.

Безупречен режиссерский рисунок этой длинной, без единого слова, сцены. Тем не менее, Анна Михалкова смогла молча

рассказать всю жизнь Дуняши, прожитую после того, как Толстой был сослан в Сибирь. Ее решение уехать к нему, их близость, когда один любит, а другой только принимает эту любовь с молчаливой отчужденностью… Их дети, кажется, окончательно их связавшие…

Но ведь и Дуняша уже другая: она не отдаст Андрея женщине, когда-то покинувшей его. Главное же – Дуняша знает, несмотря ни на что, она, именно она, нужна Андрею больше, чем эта красивая, ухоженная, все еще любящая его Джейн. Глядя на незваную гостью, Дуняша стоит в сенях, прижимая к себе детей. Сейчас в них ее сила, ее надежда. И Джейн понимает, что для нее все кончено, она не сможет вырвать Андрея из этого дома, оторвать его от женщины, которая помогла ему выжить. Обе актрисы напряжены, страстны при всем внешнем аскетизме и строгости. Тревожный фон этого поединка усиливается их сдержанностью, их безмолвным объяснением. Дуняша защищает не только себя и детей. Она защищает и Андрея, с которым так жестоко расправилась жизнь. В ее любви к нему стало больше материнского начала, чем до их совместной жизни. Женщина – мать, женщина всему основа – вот суть этой сильной, красивой, статной русской женщины.

Пафос менее всего присущ игре Анны Михалковой, но в данной ситуации, поверьте, не могу обойтись без эпитета «величественна». Величественна и прекрасна Дуняша в своей высшей женской и материнской силе, в том, как она защищает детей, Андрея, себя, достигая трагических нот.

Для многих зрителей и критиков Анна стала открытием, для кого-то ее появление в «Сибирском цирюльнике» – откровением. «Какая актриса!» – восклицали критики. Иногда пытались объяснить такой успех Анны за счет точной работы с ней режиссера, что действительно весьма существенно. Но по большому счету появилась сильная, умная, талантливая и зрелая актриса, которой так много под силу. Наделенная ироническим взглядом на мир и на самое себя, своеобразной грацией и подлинным неординарным обаянием.

Актерский диапазон Михалковой, ее способность быть интересной и своеобычной и в драме, и в комедии все чаще оказывались востребованными и затем отлично реализованными. Пожалуй, к этому следует добавить еще и острый взгляд Анны, который помогал ей соотнести себя с ее героинями. Иногда почти до конца соединяясь с ними. Иногда отстраняясь и лукаво посматривая на них, предстающих как бы в ее облике.

Наверное, так и произошло в картине «Небо в алмазах» Василия Пичула. За десять лет до этого Пичул триумфально дебютировал

картиной «Маленькая Вера», которая по-своему заставила вздрогнуть, взвиться распадавшееся бывшее советское сообщество. Поразив болезненной откровенностью, обнаженными ранами современной жизни, резкостью неприкрашенного натурализма, Пичул мужественно отказался от клиширования своего бурного успеха и решил работать в ином формате. Хотя в принципе оставался верен себе, запечатлевая безумие конца 90-х прошлого века. Но его герои все больше и больше становились масками, карнавальными фигурами, несущимися в отчасти драматическом, отчасти карнавальном хороводе.

«Небо в алмазах» Пичул снимал по сценарию своей жены Марии Хмелик, однако изрядно перепахав его. В результате на экране возникла фантасмагорическая история о мальчике, который был подброшен в картонной коробке в приют и назван там Антоном Чеховым. В тринадцать лет неистовый ребенок написал поэму «Волосы Венеры», которую стремится поставить в оперной версии влюбленная в мальчика девушка… Плюс история чемодана с бриллиантами… Плюс бомба в машине и т. д. и т. п.

Пичул с трудом выбирается, а иногда и не выбирается из этих перенасыщенных авантюрами событий, на периферии которых существуют два героя, которых принято называть «персонажами второго плана». Эти персонажи существуют достаточно эксцентрично, вместе с тем более других соответствуя духу своего жесткого, порой как бы вывернутого наизнанку времени. На мой взгляд, «Небо в алмазах» – своеобразное продолжение векторов «Маленькой Веры» с комментарием мудрых древних римлян: «Tempora mutantura et nos mutanter in illis» («Времена меняются, и мы меняемся вместе с ними»).

Упомянутые персонажи – прокурор, которого уже заметно теснят представители нового поколения, сыгранный Валентином Гафтом с печальной иронией. Причем даже по отношению к таким советским карьеристам, как его герой. И студентка, хорошенькая, наглая, идущая к цели по головам, что считает абсолютно нормальным способом самоутверждения. Играла ее Анна Михалкова, идеально уловившая веяния времени, как бы поощрявшего подобных девиц в их устремлениях. Они приходили на смену вчерашним партийным и советским руководящим дамам, действуя без всяких комплексов, вгрызаясь в добычу и никогда не отступая. Они появлялись в новых социальных структурах. Они добивались влияния в решении общественных проблем, эти новоявленные амазонки, по большей части провинциалки, лишенные интеллекта, который только обременяет! Зато, наделенные волей и полной беспринципностью, они уверенно завоевывали жизненное пространство, ни на минуту

не колеблясь в методах борьбы.

Из этой категории героиня Анны Михалковой, на первый взгляд милая, даже забавная в своей туповатой однозначности, на деле она оказывается ловкой, вполне бесстыдной хищницей, умело убирающей с дороги своего почтенного любовника, того самого прокурора, который и вывел девушку в люди!

Анна Михалкова словно сгустила то, что уже было рассеяно в воздухе, хотя, возможно, до конца еще не определилось. Однако существовало и угрожало будущему. Актриса была пронзительно точна в социально-исторической типажности, в связи с новой ситуацией в России.

При этом девушка была далеко не лишена женского обаяния. В отличие от многих своих коллег-ровесниц, Анна Михалкова всегда вносит чувственность, которой одарила ее природа, в облик своих героинь. Не будь этого, шустрая, упертая барышня насторожила бы окружение, во-первых, и, во-вторых, сразу бы вызвала антипатию зрителей. К тому же девушка совершала далеко не самые нравственные поступки с веселым куражом и искренним удовольствием, едва ли не заражая этим весельем зрительный зал.

Изящно и непринужденно милая барышня отдается Антону Чехову, едва успев с ним познакомиться. Ее прелестные ножки так живо взлетают вверх, маня, кокетничая… Барышня в эти минуты так упоена игрой с очередным мужчиной, что, кажется, ее невозможно осудить…

Менее всего она задумывается о морали – важна только возможность изменить ее жизнь к лучшему. Чем это обернется для других? Какое это имеет значение!

Актриса уверенно связывала вариант частного существования молодой особы конца 90-х с крупными планами времени, в чем-то даже опережая тех авторов, которые в первом десятилетии XXI века начнут до предела эксплуатировать тему безумной жажды жизненных благ – здесь, сейчас, немедленно…

Жаль, что работа Анны Михалковой в «Небе в алмазах» не была широко замечена, во многом еще потому, что фильм постигла не самая удачная экранная судьба. Картину ждали с нетерпением. Показали на Московском Международном фестивале, вызвав не то что всеобщее разочарование, а скорее незлую иронию, не дотягивая до уровня ожиданий. «Желтая» пресса всеми щупальцами ухватилась за певицу Анжелику Варум: она играла несколько сдвинутую по фазе девушку, влюбленную в Антона Чехова. На страницах соответствующих изданий обсуждались отношения Варум с певцом Леонидом Агутиным, вскоре ставшим ее мужем. Фильм занимал пишущих намного

меньше.

К тому времени Анна Михалкова уже много снималась. Картины были разного уровня, но ни одной недостойной, безнадежно неудачной не было. Позже в телевизионном интервью Федору Бондарчуку Анна скажет:

«До сих пор рефлекторно бросаюсь на сценарии, которые мне предлагают. Боюсь, что это последнее предложение…»

Помню, как, произнося эти слова, Анна рассмеялась. Наверное, она уже понимала, что наступил новый для нее час. Возможно, причиной прежних опасений было то, что актриса окончила Институт кинематографии в 1993 году, когда в России кино практически почти не снималось. Конец 90-х был иным. И все же Анна взяла тайм-аут. Вышла замуж за банкира Альберта Бакова. Родила двух сыновей-погодков – Андрея и Сергея. Разница в возрасте – один год и один день. После чего Анна вернулась в кино.

Судя по той энергии, с какой она стала сниматься, Михалкова стосковалась по съемочной площадке.

Вероятно, нет необходимости в подробном взгляде на такие ее роли, как в картинах «Тайна Волчьей Пасти», в одной серии телевизионного фильма «Убойная сила». Все там было сделано ею профессионально. Но вряд ли драматургия, ставшая основой этих лент, могла дать актрисе посыл для поиска, рождала энтузиазм… Но коль скоро зашла речь об «Убойной силе», то в контексте работ актрисы, она интересна тем, что еще очень молодая она согласилась на роль матери двенадцатилетнего мальчика: было ей тогда двадцать восемь лет. То есть возраст, когда актрисы играют вообще юных героинь…

В «Тайне Волчьей Пасти» Михалкова играет жену военного, профессионала, занятого предупреждением террористических актов. Она – врач, капитан медицинской службы. Картина снята для детей, в центре юные герои, взрослые откровенно на втором плане. Главное действующее лицо сын капитана медицинской службы Витя, приехавший с родителями в военный городок. Суть происходящего – Витя и его новые друзья находят в старой штольне взрывчатку, спрятанную террористами. Все очень напоминает старые советские картины из жизни мужественных и безликих пионеров, сумевших вовремя разоблачить зарубежных шпионов.

Мужа героини играл Михаил Пореченков, тоже будто вернувшийся из старых лент, – очень мужественный, очень сильный и знающий все наперед. Интересно здесь общение актеров: вскоре Михалковой и Пореченкову предстоит сыграть любовников в картине «Связь».

Коль скоро зашла речь о возрастных ролях, то много интереснее было участие Анны Михалковой в телевизионном фильме Владимира Грамматикова «Сибирочка».

Неожиданной казалась поначалу и сама экранизация одноименной повести Лидии Чарской, писательницы очень популярной в России в начале XX века. Ее милыми сентиментальными повестями зачитывались девушки, гимназистки, вероятно, читали их и мужчины, искавшие романтику в образах чистых, невинных героинь Чарской. Грамматиков решился снимать фильм, который совершенно не вписывался в поток нашего телевизионного кино, более всего занятого криминалом. Если же не криминалом, то созданием ходульных дешевых мелодрам, не имеющих ничего общего с реалиями, о которых в них якобы рассказывалось.

«Сибирочка» тоже далека от подлинности. Но Грамматиков сразу заявлял правила игры, начиная с завязки истории о княжне Гордовой, которая в двухлетнем возрасте была спасена в сибирской тайге старым охотником. Тот вырастил девочку. Перед смертью отправил ее в Москву, где начинаются удивительные приключения княжны, в конце концов нашедшей своего отца.

В эту, в общем, сказочную историю врывается – именно врывается женщина по имени Анна, для которой появление Сибирочки (так прозвали княжну) рушит все ее планы. Мрачен дом Анны, темна ее душа, снедаемая всепоглощающей любовью к сыну. Недобро, исподлобья смотрит она на людей, предполагая в каждом врага. И более всего в хрупкой девочке, которую любой ценой надо убрать с дороги.

Все планы Анны связаны с единственным сыном, злобным, разнузданным, избалованным парнем. Для матери он свет в окне, ради него она живет и дышит. Все остальные и все остальное должны жить, служить ее сыну – по крайней мере так считает Анна, сметая все препятствия на пути к благополучию сына. Она – волчица, ослепленная материнской любовью.

Анна Михалкова сыграла безумие искаженного материнского чувства, уродливого и агрессивного. Хотя в какие-то минуты вызывающего всплески сочувствия, в чем заслуга актрисы, увидевшей женщину, растворенную в единственной любви до полной потери себя. Преступления, на которые она идет, менее всего видятся ей преступлениями.

Поэтому осуществить задуманное убийство Сибирочки нисколько не смущает ее, сильную и очень слабую, когда что-то касается ее сына.

Любовь и ненависть – Анна живет этими крайними состояниями, и лицо ее порой внушает ужас. Особенно в те

минуты, когда она доводит себя до кипения. Кажется, прикоснешься – и обожжет в этом кипятке… Для Михалковой зло, замешенное на материнской любви, – страшный, трагический парадокс. Это зло постепенно становилось чуть ли не действующим лицом, движителем преступлений, которые в конце концов погубят сына Анны. И ее самое. Но можно ли остановить того, кому Бог уже не указ?

Яростная, почти свихнувшаяся женщина по-своему вписывалась в лихо закрученную и вместе с тем донельзя сентиментальную историю бедной, благородной княжны, обретшей наконец дом, семью, богатство.

Актриса, не акцентируя, провела границу между собой и миром благополучных от рождения людей. Они не знают, что такое вечно пьяный муж, избивавший ее до полусмерти. Не знают, что такое добыть деньги, чтобы накормить сына и себя. Не знают, что такое постоянно жить неутоленной мечтой о богатстве, которое хранится у нее в доме и недоступно ей…

Роль Анны в «Сибирочке» таила в себе многое из того, что актриса будет искать и дальше. Не имею в виду подобные характеры, драматургическую общность. Речь о темпераменте актрисы и широте ее таланта, о ее способности постоянно переходить из одного амплуа в другое с равным успехом.

2004 год стал для Анны Михалковой в чем-то переломным. Разумеется, художественные итоги невозможно очертить какими-то временными рубежами, в любом случае они будут относительны. И все же первое десятилетие работы в кино вывело Анну Михалкову в лидирующую группу нового актерского поколения. Наверное, еще и потому, что она никогда не боялась рисковать. Она обрела опыт. Она «умудрилась душой», что стало очевидно в ее двух новых ролях: Катерины в картине Дмитрия Месхиева «Свои» и в 2006 году – Нины в фильме Авдотьи Смирновой «Связь». Любопытно, что признали Михалкову и критики, ранее не прощавшие ей принадлежности к ее семье. Вот цитата из статьи одного из таких авторов: «К тому, что Анна Михалкова теперь не только часто появляется на экране, но даже играет главные роли, трудно привыкнуть (?! – *Э.Л.*). Это и сегодня может показаться случайностью, но…»

Нет смысла вступать в полемику с подобной оценкой, даже несмотря на «но», видимо означающее, что Михалкова заслужила право на главные роли. Талант ее столь безусловен, неординарен и ярок, что актриса не нуждается в защите, ее творческие потенции сегодня вне сомнений. Критик объективный мог бы заметить, что многое проявилось уже в ранних ролях Анны, но, к сожалению, объективность все больше и больше становится

раритетом в аналогичных ситуациях.

Именно потому актрисе нелегко далось ее становление в профессии: Михалкову многие рассматривали под особым углом зрения, что она сумела достойно пережить и преодолеть. Работа в картине «Свои», отмеченная серьезными премиями, сегодня выглядит рубежной. Кстати, после роли Катерины в «Своих» критики, рецензенты активно заинтересовались, насколько близка Анна в профессиональных исканиях своему отцу?

Вопрос киноведа: «Вы ощущаете в себе родительские гены?» – «Да, и меня это даже трогает. Хотя до какого-то возраста я от этого открещивалась. Но ведь гены все равно пробиваются какими-то странными проявлениями, и чем дальше, тем больше. Давно же замечено, что с возрастом дети все сильнее походят на родителей – кто на отца, кто на мать. Конечно, все это я пыталась анализировать, потому что бессознательно воспроизводить родительские стереотипы – значит не быть собой.

Сначала мы все считали, что нас родил папа, а мама при этом не присутствовала. Казалось, мама – это такой инкубатор, и все. Только теперь я понимаю, что этот образ отца-вседержителя, хорошего семьянина и главы клана в значительной мере заслуга мамы. Она этот образ если не создала, то всегда поддерживала и сумела не развенчать. А гены иногда вылезают просто чудовищно – не знаешь, как с этим бороться. То есть хорошие родительские проявления ты воспринимаешь как должное, а вот когда плохие, тут же говоришь себе: это во мне папа, а вот это – мама…»

Во всяком случае мощный актерский дар отца его дочь унаследовала, в том числе и многогранность его. Достаточно сравнить три роли Анны, сыгранные почти одновременно, две уже упомянутые – Катерина в «Своих» и Нина в «Связи», добавив к ним великолепную Людочку, персонаж второго плана в фильме Кирилла Серебренникова «Изображая жертву».

Существует некая дежурная фраза в очерках об актерах: «Ему (или ей) тесно в пределах роли». Но Михалковой действительно тесно в пределах «Связи», сжатых автором сценария и режиссером Авдотьей Смирновой до границ однозначной мелодрамы. Прямые, предсказуемые попадания фабульных ходов. Уныние откровенных параллелей в судьбах героев, и главных, и второплановых. Отчасти спасают Смирнову – подчеркиваю: отчасти – актеры Михалкова и Михаил Пореченков. С другой стороны они как бы неумышленно обнаруживают профессиональное неравенство режиссера рядом с ними.

Нина у Анны Михалковой прежде всего абсолютно естественный человек. Но безжалостно включенный в обыденную жизнь обстоятельствами, загнанный ими, обреченный все время

существовать по скучным правилам игры. Игры для всех, пусть в разных вариантах. В Нине скрыт запас громадной жизненной силы… которая, в общем, никому не нужна. Может быть, нуждаются в малой толике ее муж, художник-неудачник, и их сын-подросток. Но опять-таки в определенных пределах, узаконенных и нерушимых.

Этот запас лавиной вырывается наружу после встречи с Ильей, владельцем оружейного магазина. Илья живет в Москве. Нина – в Петербурге. Илья, как и она, замкнут неписанным регламентом повседневности, заранее очерченными буднями. Даже поездки за город, на охоту, в сугубо мужской компании, они тоже «запротоколированы». И приятели его, как и он, застыли в этом «протоколе».

Внезапно вспыхнувший роман – как отдушина. Роман вырывает Илью и Нину из скудной в чувствах, эмоционально обнищавшей жизни. Им кажется, что они очутились в давно забытой молодости, они бунтуют против размеренности, повседневности, скуки, выцветших тонов окружающего мира.

Интересен, думается, комментарий самой актрисы к этой роли: «Я очень благодарна ей (Авдотье Смирновой. – *Э.Л.*) за то, что она дала мне возможность сыграть роль, для меня не предназначенную.

Вы думаете, я не понимаю, что мой образ не для таких историй? В понимании нашего времени это сюжет не про меня. Он для такой тонкой, нервной, изломанной женщины вроде Ренаты Литвиновой. Но, может быть, для фильма и лучше, что Дуня взяла меня, потому что Рената – исключение, а таких, как я, – большинство».

Актеры с каким-то счастливым упоением играют любовные сцены. Одна из лучших в гостинице, когда из двух кроватей они сооружают общее ложе. «Будь готов!» – «Всегда готов!»… шутливые пионерские команды резонируют их душевному состоянию, как и желтые носочки, которые Нина вплетает в косички. Юность, счастье, полет… Но в глубине души Нина знает, что все это разом оборвется.

Великолепен драматический выплеск неосознанной боли в танце Нины, в полетной легкости ее стройных ног, в зазывных движениях, в почти физическом блаженстве от того, что она любима, любима, любима… Эту высоту Михалкова берет, кажется, без особых усилий. С необыкновенной простотой и правдивостью, данной ей природой.

Меж тем любовь уходит, истекает. Поначалу незаметно. Но вот уже раздается слабый звук капель, он становится звучнее, чаще. Параллельно встречи Нины и Ильи обретают некий

ритуальный оттенок, предвещая ту самую жесткую очерченность, от которой оба бежали. Это поездки друг к другу, безликие гостиничные номера, ночь и утро, когда надо спешить домой, там лгать, таиться, причинять боль близким. И все уже так привычно в любимом Илье: перепады от ласки к агрессии, внезапные уходы в себя. Все возвращается на круги своя, только с другим партнером.

Нина не уйдет от мужа. Совесть не позволит бросить его, у которого и без того жизнь не сложилась. Михалкова приближается к одному из своих любимых мотивов: мужчина для ее женщин сродни их взрослому ребенку. Она напоминает об этом, когда стрижет ногти мужу – осторожно, бережно, словно своему дитяти. Стрижет, сдерживая рыдания, потому что с неумолимой ясностью понимает в эти минуты: все кончается у нее с Ильей.

«Любовь – тема вечная, – говорила она о своей работе в картине «Связь». – Мне кажется, что фильм Дуни Смирновой по настроению напоминает хорошее кино семидесятых-восьмидесятых годов. Как «Осенний марафон» или «Отпуск в сентябре». Речь идет о любви, которая в Дунином понимании – страдание для всех, как о большом несчастии…

Это история об адюльтере двух женатых людей, о том, как случайно начавшаяся связь превращается в катастрофу».

Картина Смирновой снималась вскоре после того, как Анна родила второго сына, Сережу. «Все это, – сказала актриса, имея в виду роли, карьеру, – становится абсолютно незначительным по сравнению с тем ожиданием, в котором ты находишься. И тем счастьем, которое приносят дети. Никто не переубедит меня в том, что рождение ребенка и перерыв в карьере можно поставить на одну чашу весов.

Меня Бог миловал: я беременность переносила легко. Это не было ни обузой, ни тяжелым бременем. Когда я была уже беременна Андрюшей, я заканчивала сниматься у Ильи Хотиненко в фильме «Лицо французской национальности». На шестом месяце я озвучивала роль. И мне ничто не мешало это делать. Я родила с перерывом в год и один день. Четвертого мая мы отпраздновали первый Андрюшин день рождения и вечером я попала в роддом…»

Появление Анны Михалковой в качестве одной из ведущих в любимой всеми программе «Спокойной ночи, малыши!» оказалось для нее одним из постоянных мест работы. Она ведет ее по сей день. Что заставляет ее, всегда занятую на съемочной площадке, ставшую успешным продюсером, не покидать телевидение? Однажды я спросила ее об этом, и она четко объяснила, что так восполняет то, что не успевает дать своим сыновьям из-за

отсутствия времени, занятости, в какой-то мере отнимающих ее у детей. Передача посвящена им и еще миллионам маленьких, да и взрослых зрителей.

Она сразу нашла личную интонацию в общении с маленькими зрителями, обращаясь со своими уважаемыми партнерами Хрюшей и Степашкой как с равноправными товарищами. Без снисхождения взрослой тети Ани в отношениях с персонажами-игрушками, не умиляясь их забавными стычками, с некоторой долей строгости – без этого не обойтись… Возможно, такая точность пришла к Анне от ее взаимоотношения со своими сыновьями. Мне довелось слышать, как она рассказывает о них. Слушаешь и ощущаешь непосредственность малышей в их первых столкновениях с реалиями. Они восхитительно наивны в своей детской логике, в детской бескомпромиссности, чистоте и трогательности. В эти минуты Аня казалась их подругой, разве что чуть постарше…

Но вот и пора вспомнить о ее Катерине, сыгранной в «Своих», где все оказалось новым: материал картины, время действия, сама роль.

Автор сценария Валентин Черных, по его словам, написал о своем деде, он стал для него прототипом сельского старосты в оккупированной немцами деревне. Бытописатель по преимуществу, Черных как бы хотел воссоздать реальную народную драму. Одним из ее героев стал немолодой человек, чью жизнь не раз круто ломала советская власть. Но сохранивший, несмотря ни на что, волю к жизни, ясный, ироничный ум, умение точно ориентироваться в потоке дней. И постоянное недоверие ко всему, что связано с ненавистной ему советской системой. Старостой он стал, поскольку не выразил протеста против оккупантов. Но в силу неожиданно сложившихся личных обстоятельств вынужден действовать против них.

В руках режиссера Дмитрия Месхиева эта история обрела иные обертоны и параметры. Прежде всего став острым социально-нравственным повествованием. Ее корни уходят в путь советской страны, в ее трагические изломы, отозвавшиеся уничтожением миллионов людей. Уходит в потаенное противостояние простого человека власти, оно жило в сознании миллионов, но люди не позволяли ему вырваться наружу. Каждый из них знал: вокруг все построено на лжи, несправедливости, на государственном грабеже. На унижении. И вечном ожидании беды, она стояла на пороге почти каждого дома. Для деревни начало всему в большевистской продразверстке, в набегах отрядов, в приказах комиссаров (Марина Цветаева называла их «опричниками»), грабивших селян до последней нитки.

Собственно, война, грянувшая в 1941 году, тоже великая несправедливость. Феномен нашего народа в том, что перед этой сжигающей страну силой, именуемой фашизмом, отступили прежние обиды. Они не были забыты – забыть невозможно, но отступили на время.

Все это будоражит, волнует душу старосты, когда-то раскулаченного, высланного в Сибирь, откуда он бежал, жил в Ленинграде. Жил в нескольких шагах от смерти, будь он схвачен и осужден. Жизнь в оккупации, общение с карателями, всех презирающими, палачами и садистами тоже ему ненавистна. Для старосты оккупанты – нелюдь. Но с этой нелюдью он должен заигрывать, изображать покорность, смирение, выполнять их приказы. Он молчит, гнет спину, склоняет голову, отчего ненависть его еще сильнее.

Все это было сконцентрировано в характере, в судьбе главного героя, он как бы стягивал на себя основные сюжетные узлы. Староста – одна из лучших ролей в кино выдающегося украинского артиста Богдана Ступки, заражавшего зрителей своей огромной внутренней силой и огромной волей. Благодаря нему в фильме возникал еще один герой – государство, и сценарий Валентина Черныха транспонировался в социальную притчу. Другие персонажи, каждый по-своему, вторили главному герою. Это были его родственники, дети, близкие, и степень их боли в итоге оказывалась не меньшей.

Катерина, которую играла Михалкова, – деревенская девушка, подруга сына старосты Митьки (Михаил Евланов). Бежавший из плена вместе с товарищами Митька чудом попадает в родную деревню, где у большинства одна и та же фамилия – Блиновы. С Митькой его товарищи: бывший особист, готовый хладнокровно перерезать горло молодому бойцу, опасаясь, что тот его выдаст, и политрук, еврей, которого двое других откровенно шантажируют в связи с его национальностью.

Митька приводит их к отцу, которому не остается ничего другого, как спрятать этих троих от немцев. Так Митька снова встречает Катерину, с которой у него до войны любовь была…

Короткое отступление – о том, как пришла в картину «Свои» Анна Михалкова. Поначалу на роль Катерины ее кандидатуру назвала продюсер Елена Яцура, на что режиссер Месхиев не выразил согласия. Но вскоре, очевидно, посмотрев фильмы с участием актрисы, заинтересовался ею. Но теперь уже Анна отказывалась от роли. К счастью, в конце концов режиссер и актриса пришли к консенсусу.

А затем Месхиев волевым решением на месяц отправил Анну вместе с талантливой петербургской актрисой Натальей Сурковой

(она играла сожительницу старосты) в псковскую деревню, где Михалкова и Суркова должны были освоить сельскую жизнь, обучиться тому, чем с утра до вечера заняты их героини: доить, копнить, убирать двор, ясли, ходить за скотом и т. д.

Давалось все это артисткам кровью. Но отказаться, уехать, не выдержать, сломаться – это не в характере Анны Михалковой. Как оказалось – и Натальи Сурковой. Потом, на съемках, они оценили, как помог им пройденный ими «испытательный срок».

…И вот встреча Катерины с Митькой. С одной стороны, тянет ее к парню. Тянет в душный, темный сарай, где только и могут они видеться. С другой – беда в том, что полюбилась Катерина местному полицаю, парню хитрому, ушлому, злобному и упрямому. Есть в Катерине та неотразимая женская прелесть, бабья независимость и дерзость, которые дают ей власть над мужчинами, о чем она хорошо знает. Хотя не всегда этому рада. Из-за того же полицая, который и раньше был ей поперек горла, а уж с возвращением Митьки и вовсе невмоготу.

Соки живой жизни переливаются, светятся в Катерине, когда милуется она с Митькой. В углах рта вспыхивают веселые, капризные ямочки. Искрятся большие светлые глаза. Свои силы Катерина готова расходовать широко, полно, и оттого так трудно ей хорониться с Дмитрием. Оттого ненавистен полицай, от которого она отбивается, как может. Но угроза растет. И Анна вместе с подругами решает убить полицая – другого пути нет.

Девушки замечательно обсуждают предстоящую акцию: почти спокойно, деловито – настолько обрыднул им этот мужик, озверевший от полученной им власти. На лице Катерины появляется довольная улыбка, от которой, честно говоря, становится немного жутковато. Но в этом и сила любви Катерины, которая ради Митьки ни перед чем не остановится. Она не может не понимать, что на кону и ее жизнь, но лучше так, чем стать полицаевой любовницей, чем продолжать терпеть его домогательства. Да просто видеть и слышать его…

Михалковой дано укрупнять характер ее героинь, оставаясь при этом абсолютно натуральной, естественной и абсолютно свободной. Как-то незаметно она подводит зрителей к поворотному для ее Катерины шагу. Он определен для девушки невозможностью смирить себя с ситуацией, в которую попала она и ее Митька. И Катерина намерена действовать.

Замышляя, планируя убийство, она избегает пафоса. Только вбирает в себя суть дела и отзывается на эту суть, осознанно предлагая максимально жестокую, но вполне оправданную казнь.

Михалковой присущ такой твердый, прямой взгляд в лицо другого человека. Иногда в нем возникает оттенок иронии, в том

числе и по отношению к самой себе, к другим людям, хотя критических замечаний в адрес других мне, например, от Ани не приходилось слышать.

Этот взгляд вспоминается и в связи с Катериной, мужающей в борьбе за свою любовь. Возможно, странная ассоциация, но после роли Катерины мне казалось, что Анна Михалкова могла бы прекрасно играть в древнегреческих трагедиях.

А тогда Анна получала премии за свою Катерину, одну за другой, абсолютно спокойно воспринимая эти награды. И становилась одной из самых востребованных актрис в нашем кино.

– В фильмах каких жанров вас зовут сегодня сниматься? – спросил Анну журналист.

– В фильмах «из деревенской жизни» и в фильмах «про войну». Последнее время в нашем кино не были востребованы героини определенной фактуры, что-нибудь яркое, изломанное, немножко потустороннее. Мой тип внешности надолго вышел из моды. Но сейчас, мне кажется, начинает возвращаться.

– Ваша популярность, наверное, всегда будет связана с фамилией, с тем, что вы дочь своего отца. Не раздражает, когда принадлежность к знаменитой семье ставят впереди ваших собственных достижений?

– Я никогда не была актрисой, чья фамилия «собирает кассу». Мне хочется верить, что в кино я профессионал, и если меня куда-то пригласили из-за того, что я – Михалкова, то это случилось в первый раз, дальше уже играю я сама, моя фамилия за меня сыграть не сможет. Хотя, конечно, в глобальном смысле интерес к этой фамилии будет всегда, потому что он создан не одним поколением.

– И все-таки бремя славы не тяготит?

– Есть некие обязанности, которые возникают, если обладаешь правом публичности.

Фрагмент этого интервью, мне кажется, интересен абсолютной искренностью самооценки обретенного актрисой места в отечественном кино. Нет и толики самоуничижения – «Ах, да я еще ничего такого не сделала…», «О какой моей популярности вы говорите!..». Или умолчания относительно ее славного родового имени… Все это выглядело бы ненужной и ложной скромностью, кстати, не вызывающей доверия. Она знает, что уже доказала себя в профессии, и это стимул к дальнейшему движению.

Ее роли в «Связи», «Своих», в картине Кирилла Серебренникова «Изображая жертву» (об этом чуть позже) рождали ощущение жизненной свежести. И снова – мысль о

продолжении Анной Михалковой традиций русской актерской школы, которые, к сожалению, начиная с 90-х и продолжаясь в XXI веке, тускнели, если не исчезали вовсе.

В том, что Анна Михалкова генетически, интуитивно и, конечно, в силу своего воспитания вобрала опыт поколений, мудрость и разум его, – продолжение семейных традиций и ее разумная неспешность, ее убежденный отказ от легкодостижимых побед. И, повторюсь, продолжение русской актерской школы, когда вспоминаешь имена Пелагеи Стрепетовой, в других встречах с Анной – Марии Савиной, как бы ни было различно их творческое начало. Она близка и комедийной, фарсовой грациозности молодой Веры Марецкой, какой мы видим ее в немых советских лентах. Еще ближе – дерзкой эксцентрике Натальи Гундаревой, за которой нередко бывала скрыта подлинная драма.

У Анны Михалковой практически не бывает простоев. Паузы между новыми ролями она теперь заполняет продюсированием, о чем речь впереди. А если еще раз заглянуть в недавнее прошлое, конкретно в 2006 год, в Сочи, на фестиваль «Кинотавр», то, кроме «Связи», актриса блеснула в картине «Изображая жертву», снятой по одноименной пьесе братьев Пресняковых. До этого Серебренников поставил по этой пьесе спектакль на сцене Художественного театра имени Чехова. Многие исполнители ролей в спектакле перешли в киноверсию, несколько измененную в сравнении с театральной: Юрий Чурсин, Виталий Хаев, Марина Голуб. Появились и новые – Марат Башаров, Лия Ахеджакова, Елена Морозова, Анна Михалкова, игравшая сотрудницу органов милиции Люду.

Анна не скрывает, что сама попросила роль у режиссера, увлеченная его театральными экспериментами.

Из интервью Анны Михалковой:

– Правда, что вы к Серебренникову сами пришли и сказали, что будете у него работать?

– Правда. Мне очень нравится то, что он в театре делает, и как человек он мне интересен был, и я однажды подошла к нему и сказала: «Вы еще не знаете, что я буду у вас работать».

– А что вы у Серебренникова видели?

– Кажется, все, кроме «Изображая жертву». Когда фильм запустился, хотела посмотреть, но он не советовал, чтобы не копировать рисунок, который в спектакле.

– Серебренников – известный провокатор (разумеется, в искусстве. – *Э.Л.*). А вы?

– Когда-то мне ужасно важна была форма – Пелевиным зачитывалась, кино молодых режиссеров любила, спектакли

Серебренникова. Его язык сценический был мне абсолютно понятен. Но, кроме того, в его вещах была еще философия. Плюс к тому, хотя его тянет к разным формам патологии, но он сам-то ясно понимает, где зло и что есть грех.

Отступление в сторону. Рассказывая о своем пристрастии к авангардным спектаклям Серебренникова, к прозе Пелевина, актриса почему-то говорит в прошедшем времени. Но в кино как продюсер продолжает работать в этой сфере.

И еще один отзыв Анны Михалковой о режиссере: «Было интересно. Он (Серебренников. – *Э.Л.*), конечно, фигура неоднозначная. Он любит разные вещи, теребящие душу, любит копаться в людях с червоточинкой, но он очень точно знает, что есть добро и что есть зло. Он никогда не пытается подменить эти понятия».

Итак, Михалкова приходит сниматься к Серебренникову неофитом – имею в виду спектакль, который она честно не посмотрела. «Изображая жертву» – некий современный парафраз на тему «Гамлета». Валентин, молодой человек, недавний выпускник университета, зарабатывает на жизнь, «изображая жертву» в следственных экспериментах, где задействованы разные фигуранты. Один из них убил неверную подругу, после чего разрубил труп на куски, пытаясь скрыть содеянное.

И другой тоже по-своему разобрался с любимой: утопил девушку в бассейне, опознав в воде по ярко-зеленому педикюру… И прочие обвиняемые такие же монстры. Работа Людмилы – фиксация на видеокамеру следственного эксперимента. С первых минут Людмила поражает абсолютным равнодушием к происходящему, что само по себе кажется нонсенсом. А ей по фигу все эти преступления, кошмарные подробности… Людмила просто «работает», она давно привыкла к мерзостям и грязи. Поэтому ее, кажется, уже ничего не удивит, не напугает, не заставит вздрогнуть. Черт с ними, со всеми этими гадами, у нее своя боль. Личная жизнь, кажется, дала трещину. Что-то рушится в отношениях с любимым Ренатом. И Люда всеми силами пытается удержать уходящее прошлое, которое для нее дороже всего на свете.

У Михалковой, если говорить на языке театра, всего несколько «выходов», но она творит из них историю, рассказывает целую судьбу молодой женщины, теряющей любовь. Ее «выходы» связаны со звонками Ренату, которого мы так и не увидим. Начинается с бытовых подробностей, знакомых каждой женщине: что приготовить на обед или ужин, где она ему еду оставила, надо ли ее разогреть?.. А главное, понять во время этой беседы, когда она всячески старается изобразить беззаботность и покой,

понять, где на самом деле ее любимый? В каком настроении?

Уже с первых кадров ясна трудная личная жизнь хорошенькой милиционерши – просто по ее глазам, по интонации. По главному счету, слова пока ничего не значат. Суть в тревоге, которая нарастает в голосе и усиливается в каждой очередной беседе с Ренатом.

Он все больше отдаляется от нее. И угасают звонкие ноты в голосе Люды, хотя она с нетерпением ждет нового перерыва в съемке, чтобы снова звонить, вслушиваться, еще пытаться надеяться, хотя в глубине души понимает, что надеяться, в общем, уже не на что.

В этой драме у актрисы нет партнера, но он присутствует в ее общении с ним: в ее реакциях, в подавленных взрывах боли. Вплоть до развязки, когда становится ясно, что все кончено. Хотя Люда все еще говорит, говорит, она, кажется, боится замолчать. Замолчит – и всему конец, гибель…

Выдающийся режиссер Николай Акимов остроумно заметил, что «последний секрет мастерства – сохранить в секрете то, что мастерства уже нет». Так играла Люду Анна Михалкова.

При всей конкретности ее облика, обстоятельств, в которых она существует, абсолютной вписанности в наши дни, включая профессию, манеру общения, внешний облик, актриса сыграла еще и Женщину на все времена. Сегодня у нас не так много актрис, которые на небольшом экранном плацдарме могут рассказать о любви с этой многозначностью ситуаций, с этой протяженностью во времени. С этой непреходящей болью…

В это время Анне было около тридцати лет. И оказалось, что ей уже недостает только актерской работы – она начинает заниматься продюсированием. Одним из первых шагов было продюсирование известной церемонии «Белый квадрат», на которой Гильдия операторов Союза кинематографистов России вручает призы своим коллегам. Затем Михалкова выступает продюсером короткометражных лент молодых кинематографистов.

В полнометражном игровом кино она дебютировала в новом качестве фильмом «Скажи Лео», который снял режиссер Леонид Рыбаков. До этого он завоевал приз на Венецианском международном фестивале за короткометражную картину «Люди из камня».

Одним из первых у нас Рыбаков обратился к острой и больной теме – подмене реальных отношений виртуальными, то есть общением между людьми посредством компьютера. Жизнь в виртуальном мире обретает власть, исключая естественность, подлинность чувств и связей. Переписка по «нету» вместо

истинной близости, часто короткие строки подписаны вымышленным именем, что окончательно превращает все в игру, достаточно опасную и нередко драматически завершающуюся. Природа человека восстает, ищет реального выхода из ситуации, сталкивается с правдой. А она способна безжалостно уничтожить любые виртуальные связи и безжалостно уничтожить иллюзорный мир партнеров по такому общению. Вынести это трудно, для кого-то невыносимо, вплоть до ухода из жизни.

Рыбаков с печалью заговорил о том, что в XXI веке экран компьютера стал для человека окном в мир. Добавлю – особенно для одиноких людей, а сегодня одиноки едва ли не все, независимо даже от семейного положения, степени общения с близкими, друзьями, Человеку кажется, что там, на экране компа, все у него по-другому – счастливее, гармоничнее. Там его настоящие друзья, там ты выглядишь таким, каким бы тебе хотелось быть. Отважным, мудрым, сильным. И там к тебе может прийти любовь… Искушение обманом нелегко одолеть, а что до исхода? Об этом подумается, когда он наступит.

Анна Михалкова неслучайно обратила внимание на замысел Рыбакова: «Сейчас все больше и больше людей начинают подменять интерактивным миром мир настоящий, – говорила она. – Нашим фильмом мы хотим показать к чему это может привести. Жизнь – не компьютерная игра, в которой всегда можно начать все заново».

В словах Михалковой суть картины «Скажи Лео». Трое молодых людей именно так разыгрывают свои судьбы, соответственно их выстраивая. И терпят крах, как в конце концов терпят крах любые выдуманные, нежизненные отношения, отказываясь подчиняться возложенным на них искусственным подражанием реалиям. Ребята застряли где-то между виртуальностью и реальностью. У героев нет имен – Толстяк, Лео, Russiangirl…

Обратив внимание на новую волну в движении отечественного кинематографа, Михалкова активно включилась в этот процесс. Она и сама снялась в картине Рыбакова в крошечной роли родственницы героя, провинциалки из Самары, явившейся «Москву посмотреть». Она возникает буквально на несколько минут, но этого достаточно, чтобы проникнуться симпатией к жизнерадостной, жизнелюбивой женщине. В ней есть даже что-то фольклорное, несмотря на всю ее сегодняшнюю узнаваемость. Ее героиня очень существенна для фильма. Она врывается в хрупкий мир Интернета, якобы объединивший героев, как врывается поток чистого воздуха в открытое окно. И оказывается, что в комнате на самом деле нет людей, а только

бродят размытые полумраком тени. Этот контраст нужен картине: единственная яркая краска, размашистый рисунок, подлинность портрета человека, пришедшего из мира живых страстей.

Продюсер Михалкова совершила непростой шаг, занявшись картиной, изначально не обещавшей широкого проката, больших сборов и большого успеха у зрителей. Но Анне важно было снять фильм, возможно, идущий в форватере современных исканий.

Следующей продюсерской работой ее была картина режиссера Игоря Волошина «Я», вышедшая на экран в 2009 году. Продюсирование не мешало Михалковой продолжать сниматься, и достаточно активно. В том числе в фильме «Живи и помни» по повести Валентина Распутина в режиссуре Александра Прошкина.

…Сибирская деревня зимой 1945 года. Мужики на фронте. Бабы кормят детей – выживают миром. Андрей Гуськов, муж молодой красавицы Настены, дезертировал из госпиталя, не в силах больше переносить разлуку с женой. Вернулся в родную деревню, жена прячет его на лесной заимке. Там и начинается его гибель – гибель человека, отторгшего себя от людей.

Михалкова играет Надежду, подругу Настены. Муж Надежды погиб на войне. Молодая, красивая, она осталась с маленькими детьми. Тоска по мужу мучает, гнетет своей безнадежностью. Все бы отдала – только бы вернулся он… С ним она познала женское счастье. О прошлом Надежды ни слова в тексте роли. Но актриса сыграла страстное, чувственное ожидание, в нем былая радость раннего замужества, света любви, который жил в ее доме. И сейчас тени былого бродят, теребят душу.

В 60-е годы после выхода на экран фильма Алексея Салтыкова «Председатель», запрягшись в ярмо, бабы распахивали послевоенное поле, заменив собой скотину. А советские женщины с юмором и не без затаенной гордости повторяли слова героинь «Председателя»: «Я и лошадь, я и бык, я не баба, я мужик». А Надежда, по сути, принявшая на себя почти такую же трудную ношу, остается женщиной в каждом своем жесте, слове, чувстве.

Знакомая ситуация – роль второго плана у Анны Михалковой становится одной из главных, в ряд с Настеной, прекрасно сыгранной Дарьей Мороз. Две женщины. Две подруги. Две судьбы, скрестившиеся в горе, в обездоленности. Горе у них общее – и такое разное.

Они сидят в кухне, готовят скудную трапезу, рядом дети Надежды. Настена измучена своей тайной жизнью, свиданиями с мужем с глухом лесу, боязнью, что все откроется. Надежда – тоской. И обе мыслью о будущем, которого нет у Настены, на которое она потеряла право. И которое есть у Надежды, при всей трагичности его.

Улыбаясь, хмурясь, наступая, утешая, Надежда верна своей цельности и мудрой силе. Постепенно, в безжалостном сравнении, Настена осознает, что для нее все кончено. Все, осечка… Дуэт двух талантливых актрис – щедрая самоотдача, по-русски безоглядная и щемящая. Это их прощание, дальше у каждой свой путь.

Анна играет Надежду крупными, яркими мазками, это естественное выражение конденсации чувств ее героини. Они прорвутся в сцене, когда придет похоронка на мужа Надежды. Строки этого страшного письма враз разделят ее жизнь на две части. Вокруг все потускнеет, потом почернеет. Кровоточащая рана заставит кричать, протестуя против величайшей несправедливости – гибели любви.

Этот протест будет жить в Надежде до ее последнего дня. Она будет растить детей, трудиться нескончаемо, денно, нощно – она из этой породы. И не смирится с утраченным. Невозможно забыть ее крик в финале картины, когда Надежда говорит, что готова принять мужа любым, все простить, только был бы он с ней, живой, любимый. С годами в Анне Михалковой обрело силу ее умение до конца включаться в жизнь своих героинь и творческой своей волей, сильной, властной, сделать ее своей до последнего атома. И приобщить к ней зрителей.

В роли Надежды, в этом сильном, самобытном характере – черты не принаряженной, стилизованной народности «а ля рюс», а народности подлинной, даже стихийной в ее близости к русской ментальности. И в неподвластной разгадке тайне, которая от разгадки непрерывно ускользает, заставляя еще внимательнее всматриваться в красивую, молодую женщину, чьи экранные создания нередко просто не укладываются в современные стандартные представления о героинях.

Даже тогда, когда Анна Михалкова играет женщин, казалось бы, вполне обычных, до боли узнаваемых, из тех, кого встречаешь на каждом шагу, их обычность на самом деле только первый пласт. За ним не сразу открывается главное достояние внутренней их жизни. К этому актриса приближает не спеша и ни в чем не нарушая цельности их характера на пути к его сути. И за обычностью, узнаваемостью возникает личность неожиданная, особенная, иногда опрокидывающая все предыдущие о себе представления.

Михалкова владеет этим даром. И еще актриса владеет даром точно найти краски в зависимости от объема роли. Наверное, поэтому она не боится ролей второго плана, даже эпизодов.

Так было с ролью провинциальной тетушки в картине «Скажи Лео». В полнометражном фильме «Я» режиссера Игоря Волошина,

в котором Анна Михалкова вместе с Максимом Королевым была продюсером. Она сыграла врача-психиатра, члена некой экспертной комиссии, приехавшей обследовать сложного больного. По метражу роль несколько больше, чем «Скажи Лео». Но там актрисе дано как бы коротко солировать, а в ленте Волошина она появляется в группе коллег: то есть «одна из…» Одна из современных роботов в человеческом обличье, лишенная жалости, сострадания к тем, кому они служат. Вернее, должны как будто служить. К людям с больным рассудком, требующим особого участия. Хотя слово «участие» не имеет ровно никакого отношения к медикам, врачам, которым глубоко безразличны, а порой и противны их несчастные пациенты. Этим докторам важно одно – вынести нужный вердикт и все правильно документально оформить. А потом с глаз долой этих убогих…

Актриса намеренно сливается со стаей в белых халатах. Ее доктор, она такая уверенная в себе, в своем праве решать. Эффектная дама с высокой прической, волосок к волоску, статная и холодная кариатида, явно не обремененная клятвой Гиппократа, хотя, наверное, когда-то давала ее.

Роль – штрих. Роль – очерченный силуэт. Очерченный настолько четко, что далее наше воображение способно само дополнить и дописать эскиз до портрета.

Как продюсер Анна Михалкова верна себе в выборе материала. Игорь Волошин не раз подчеркивал, что герой картины «Я» – его биографический портрет, его исповедь-обращение к тем, кто ступил на безнадежный путь, ведущий еще при жизни в ад. Его картина яростная, перенасыщенная эмоциями, сполохами красок, резкими звуками, ненормативной лексикой, непременным компонентом большей части фильмов, снятых новым поколением. Должно быть, продюсер Михалкова видит необходимость и в таких формах общения героев со зрителями – как знак времени.

Ее всегда заботит прежде всего талант и профессиональный уровень режиссера. И она, повторяю еще раз, склонна к авангардным исканиям, что может быть и взрывоопасно. Может оказаться миной, которая уничтожит картину по всем параметрам.

Игорь Волошин ходит в этом смысле по канату. Пронизанный нервными ритмами, его фильм «Я» выстроен как цепочка размышлений о своем прошлом, ведущих к мучительному покаянию. И стремлению ценой собственной жизни остановить тех, кто повторяет его прошлое. Я уверена, что продюсера Анну Михалкову волнует мысль о подлинном и нравственном сопряжении человека с миром. И потому она работает над

фильмом «Я» как надежный товарищ режиссера.

Однажды я присутствовала на питчинге (вольный перевод с английского «Поймай идею»). Говоря проще, на конкурсе проектов, ищущих финансовой поддержки. Питчинг проводится на фестивале «Кинотавр». В 2008 году Анна Михалкова вместе с Игорем Волошиным представляла проект картины «Я». Естественно, каждый из конкурсантов отстаивал свою будущую работу. Анна была одним из самых убедительных и темпераментных продюсеров среди своих коллег в этой сфере. Все было заранее отлично продумано, выверено. Она волновалась – не выглядела типичной бизнесвумен, характерной для наших дней. Она оставалась художником, настойчиво ищущим возможности реализовать интересную для нее идею.

И еще она отважный продюсер, что доказала, работая над острой публицистической лентой «Россия-88» режиссера Павла Бардина. Авторы заговорили об одной из самых болезненных проблем наших дней, ксенофобии. Резонанс по выходе фильма был острым и неоднозначным, что естественно в подобной ситуации. Картину даже пытались убрать из проката, в частности, в Самаре. «Россия-88» серьезно затронула позиции разных слоев общества, иногда буквально вонзаясь в сознание. Судя по реакции зрителей, «Россия-88» не просто серьезно затронула давнюю проблему, но и обозначила ее сегодняшнюю реальную сложность и многозначность.

Еще одна характерная деталь к портрету Анны Михалковой. Я неожиданно увидела актрису в дипломном фильме выпускника режиссерского факультета Института кинематографии Михаила Морскова «Состояния». Собственно говоря, это была даже не эпизодическая роль, а просто появление на экране в качестве поклонницы главного героя картины, молодого талантливого пианиста. В его видениях. Что привело Анну в этот фильм? Морсков рассказал мне, что непременно хотел видеть именно ее в этом коротком фрагменте – как лицо известное, чтобы подчеркнуть масштаб ожиданий и надежд героя. Попросил об этом актрису, и она легко согласилась.

Съемки начинались в шесть утра в подмосковном Сергиевом Посаде. Анна приехала из Москвы вовремя. Возможно, ей хотелось увидеть, как работает на площадке молодой способный режиссер? Возможно, просто хотела помочь ему?

…Пришло время вернуться к той самой героине Анны Михалковой, с которой начался мой рассказ об актрисе. Той, которую Михалкова сыграла в картине режиссера Бориса Хлебникова «Сумасшедшая помощь». Кстати, суровые и весьма избирательные в своих пристрастиях и вкусах российские

критики практически единодушно отдали свой приз «Белый слон» за лучшую женскую роль в 2010 году Анне Михалковой за ее работу в фильме Хлебникова.

В нашем безумном, вывихнутом мире, где искренняя попытка принести людям добро часто оборачивается злом (еще одна мета сорвавшегося с колес времени), безымянная героиня Анны Михалковой – единственно мудрый человек. После этих слов трудно вернуться к моему изначальному ее определению: она – как все… Но все верно. Михалкова помогает понять, как часто мы не замечаем истинной мудрости человека под оболочкой узнаваемости, схожести с другими. Не даем себе труда почувствовать его исключительность. Героиня «Сумасшедшей помощи» исключительна – настаиваю на этом, убедившись в этом после трех просмотров картины. Полюбив ее и постаравшись приблизиться к ней.

Она опекает двух людей, утративших почву под ногами, как миллионы людей в нашей стране. Не стану углубляться в конкретные социальные и психологические причины, повлиявшие на сдвиги в психике ее отца (Сергей Дрейден), с его нежданным гостем, белорусским гастарбайтером (Евгений Сытый). В данном случае речь о ней, об удивительном ее характере и неистребимой стойкости, как бы ни была жизнь сурова и не щедра к ней.

Судьба ее не сложилась, и в будущем незаметны просверки счастья. Но она интуитивно ценит данную ей Богом жизнь. Живая, естественная, она мягко, ненавязчиво возвращает людям утерянное многими чувство благодарности за то, что мы дышим, ходим по земле, смеемся и плачем, любим, страдаем. Сама она об этом не задумывается, все в ней от рождения – в этом сила ее и прелесть. Она – сама жизнь.

Единственная среди героев, она сохранила трезвый взгляд на мир и на близких людей. Сознает безумие отца – но не восстает, зная о нем главное: ее отец – ребенок. Сейчас он ее ребенок. Она поменялась с ним ролями, местами. В таком новом, сложном ракурсе Анна Михалкова еще раз возвращается к образу женщины-матери, женщины, на которой мир стоит. Этот мотив сопутствует всем событиям ее экранной жизни, от первого появления, от ее милой сосредоточенности на мыслях об отце. От ее взгляда, когда, войдя в дом, она видит неожиданно поселившегося гостя из Белоруссии… От того, как на протяжении почти всего фильма она будет с разной интонацией повторять: «Папе надо принять таблетки»… И до последних ее проходов по заснеженной дороге. Ее лицо изменится после гибели отца, в голосе появилось драматическое тремоло. Все это выразительно, остро контрастирует с ее внешним обликом, оставшимся тем же

чуть нелепым, милым, порой смешным.

Я спросила Аню, кто так точно нашел костюм для героини? «Я сама, – сказала она, – конечно, при участии костюмеров». Незабываем этот стандартный комплект обитательницы спального района: пережившая два-три сезона куртка, свитерок, брюки и особенно эта шапочка с брошкой: как робко, но с надеждой реализованное желание все-таки обратить на себя внимание, доказать, что она не хуже других. Отсюда и дешевые цепочки на шее – сейчас без них не обойдешься… Она хочет остаться и остается женщиной, в том числе в этих милых, наивных попытках нравиться. Но не допуская при этом ни дешевой сентиментальности, ни, напротив, тайной усмешки в адрес героини. «Сумасшедшая помощь» – триумф актрисы, ее магнетического умения быть сильной, дерзкой, смешной, трагической, ироничной и яростной, скорбной и торжествующей. Как жизнь – подлинная жизнь.

Недаром она однажды сказала: «Я считаю себя счастливой уже потому, что живу. Когда начинаешь адекватно оценивать ситуацию, понимаешь, что иногда твое «плохо» – счастье для других. И тогда какие-то обычные вещи оказываются самыми важными: чтобы родители не болели, чтобы дети не огорчали… Мне уютно там, где я нахожусь».

Она много сделала, сохраняя очарование свежести и параллельно приобщения к тайнам бытия. На пороге роли актриса часто словно задумывается. Возможно, в такие минуты она ищет и утверждает для себя связь новой героини и живой жизни. Расхожие приемы не для нее.

Свою актерскую биографию Анна Михалкова выстроила сама, собственными руками, ни разу не использовав «родительский капитал». Если не учитывать генетику, подарившую ей талант, волю, широту мышления. И огромный вкус к жизни.

ЧЕЛОВЕК НА СВОЕМ МЕСТЕ Михаил Пореченков

Многосерийная телевизионная картина Сергея Урсуляка «Ликвидация» стала поистине народным фильмом. Пожалуй, в истории отечественного телевизионного кино только «Семнадцать мгновений весны» Татьяны Лиозновой и «Место встречи изменить нельзя» Станислава Говорухина собирали такую огромную аудиторию и так прочно, надолго вошли в нашу жизнь.

Одним из точных психологических манков «Ликвидации» была загадка, которая практически с первых серий держала зрителей в плену: кто же тот таинственный шпион, умело внедрившийся в жизнь послевоенной Одессы? Кто этот незримый преступник, убивший старого товарища главного героя картины, Давида Гоцмана, бывшего вора «Фиму-полужидка»? Кто, наконец, на связи с людьми, оставленными немцами в глубоком подполье, чтобы внезапно поднять смуту в городе? Зрители предлагали свои варианты, гадали, искали меты, улики, которые могли бы указать на того или иного персонажа…

Признаюсь – я была в их числе. Дома, после просмотра очередной серии, на этот предмет возникали яростные споры. Мои подозрения все больше падали на заместителя военного прокурора Виталия Баринова, сыгранного Михаилом

Пореченковым. Красивого, статного, обаятельного мужчину. Верного товарища. Сильного, смелого, открытого… Что стало причиной, лишавшей этого героя моего доверия? Поверьте, даже не какие-то сюжетные подробности, которые давали бы на это право. Те, что всплыли в памяти, когда именно Виталий Баринов оказался именно тем страшным, изощренным, неумолимым убийцей. Меня почти изначально смущал абсолютный позитив Баринова, его идеальная положительность, как говаривали в советские времена. Потом поняла – актер тонко акцентировал этот великолепно ограненный позитив, так, чтобы товарищ прокурор выглядел ходячим нравственным кодексом, заставляя нас все же сомневаться в его светлом облике. Даже в те минуты, когда Баринов, отпечатывая до блеска начищенными сапогами твердый строевой шаг, шел на свидание к любимой женщине Антонине, ни разу не забыв купить ей цветы… Когда он смотрел на Давида Гоцмана по-собачьи преданным взглядом… Увы, как раз в эти минуты во мне начинала шевелиться и расти недобрая мыслишка: а тот ли он на самом деле? Уж больно хорош этот роскошный военный юрист! Хорош до невозможного, во что до конца невозможно было поверить.

А ведь так оно и случилось, когда только в финале открылось истинное лицо Баринова. К счастью, ни Сергей Урсуляк, ни Михаил Пореченков не опустились до ликующего разоблачения врага, как это нередко бывает при подобных сюжетных поворотах, и мгновенно стираются все ранее заявленные достоинства персонажа: отрицательный – так уж отрицательный без пощады! Никаких ему скидок! К их чести, режиссер и актер позволили Виталию Баринову остаться все тем же сильным, умным, смелым. Но глубоко спрятанная, постоянно клокочущая в нем ненависть к советской системе, главный движитель его поступков, намерений, планов, не дали ему душевного покоя, возможности быть милосердным хотя бы к женщине, которую он все-таки любил… Казалось, Баринов захлебнулся в жажде мщения, идя по острию ножа на пути к цели.

Пореченков играл финал широко, раздольно, он был даже по-своему счастлив, сбросив наконец маску, свободный наконец от притворства, он стал самим собой…

Актер удивил зрителей, особенно тех, кого он уже успел к этому времени заковать себя в представлении о Пореченкове как о милейшем, забавном «агенте национальной безопасности» Лехе Николаеве, отказавшись видеть у Пореченкова иной потенциал, верно оценить его талантливое озорство на экране, любовь к острой форме, знакомую театральной публике способность актера передать внутреннюю подвижность характера его героев.

В принципе в застывшем зрительском представлении об актере нет ничего удивительного, особенно в век всеобъемлющей власти телевидения, формирующего своеобразную собственную эстетическую систему (если слово «эстетика» имеет право на существование в данном случае), определенный взгляд телеаудитории, ее пристрастия. Жертвами, соответственно, становятся актеры, втиснутые в рамки полюбившегося публике героя, чему чрезвычайно активно способствуют сериалы. В результате появились в большом количестве так называемые «медийные лица», калифы на час, которые в итоге часто оказываются жертвами первого своего успеха. Наиболее мужественные и одаренные артисты, способные без опасных иллюзий смотреть в собственное будущее, справляются с таким недобрым искушением. Причем не всегда ради этого отказываясь от работы в кинотелевидении, но относясь к этому строго избирательно.

Все это впрямую относится к Михаилу Пореченкову, противопоставляющему себя подобной зависимости и оставаясь равным самому себе и своему таланту.

Телевидение пришло в его жизнь после того, как были сыграны первые интересные роли в театре и менее значительные в кино, так или иначе дающее актерам больше вариантов творческого существования. В родном городе Пореченкова, Санкт-Петербурге, его имя стало достаточно известно именно театралам, как и имя его сокурсника и ближайшего друга Константина Хабенского. Оба они – ученики замечательного петербургского педагога и режиссера Вениамина Филыитинского. Сыгранный ими дипломный спектакль «В ожидании Годо» по пьесе Беккета был удостоен одной из самых престижных театральных премий «Золотая маска» за режиссуру и актерский ансамбль.

Из моего интервью с Михаилом Пореченковым:

– Казалось бы, после такой награды вы изначально должны были ощутить свою близость экзистенциальной драматургии? С другой стороны, человек у Беккета лишен всякой привлекательности и социальной принадлежности? Того, чем обычно сильны ваши герои?

– А я актер характерный, комедийный даже, играю все. – Таково краткое резюме Пореченкова.

Впервые склонность к характерности подметил в нем немецкий режиссер Андреас Клайнерт. Он пригласил недавнего выпускника Ленинградского Государственного института театра, музыки и кино на роль русского солдата в картину «Neben die Zeit» («Рядом с временем»). Время действия фильма – вывод

советских войск из Германии. Советский солдат, влюбленный в немецкую девушку, решает остаться на чужой земле. Он попадает в обитающую в крохотном городке приличную бюргерскую семью, которая вполне довольна своей участью. Однако это не устраивает бывшего нашего солдата. В его представлении «настоящая жизнь» возможна только в столице, в большом городе. Всеми силами стремясь к цели, он разрушает устойчивый быт новой для него семьи, за что его убивает брат девушки.

Картина «Рядом с временем» обошла стороной российский прокат. Однако была известна за пределами Германии, в Европе, особенно после того, как получила премию Международного кинофестиваля в Сан-Себастьяне.

И все же какие-то отзвуки, видимо, донеслись до нас. Во всяком случае после съемок у Андреаса Клайнерта российские режиссеры стали предлагать Пореченкову роли отнюдь не положительного плана. Были эти роли в основном эпизодические, по сути, роли одной краски, некие штрихи на общем пространстве картин. Это был мужчина, обремененный проблемами женщин, жаждущих, так сказать, оплодотворения (фильм «Колесо любви»). Профессиональный бандит, коротко мелькнувший в картине «Тело будет предано земле, а старший мичман будет петь». И еще один бандит (наверное, к этому подталкивала режиссеров молодецкая стать молодого актера), на этот раз бандит, сам сексуально весьма озабоченный, из фильма «Горько!». В одной из серий «Улиц разбитых фонарей» герой Пореченкова убивал свою сожительницу и прибирал к рукам ее бриллианты…

Шли нищие и горькие 90-е годы XX века. Молодой артист играл поначалу на сцене «Театра на Крюковом канале», затем – Театра имени Ленсовета. Был там Геликоном в «Калигуле» Камю, Присыпкиным в «Клопе» Маяковского, Расплюевым в «Смерти Тарелкина» Сухово-Кобылина. Кино в то время присутствовало в жизни Михаила в качестве подножного корма – будем называть вещи своими именами. Но в какой-то момент количество (впрочем, масса его не была особенно внушительной) начало переходить если не в качество, то в определенную известность имени актера. Продюсер Александр Капица, первооткрыватель на ниве ментовских сериалов, решив повторить успех «Улиц разбитых фонарей», снимает новый сериал «Агент национальной безопасности», принципиально иной, нежели знаменитые «Улицы…»

Он выбирает на главную роль Михаила Пореченкова, и в этом, вероятно, немалую роль сыграли внешние данные актера, редкие для нашего кино того времени. Все в Пореченкове

размашисто, крупно, звонко. Помнится, в одной из картин он стоял в небольшой комнате с низким потолком. И казалось, что еще мгновение – и он раздвинет эти стены плечами, руками подымет потолок. Улыбнется по-детски простодушной улыбкой, сверкнув ясной голубизной светлых глаз, словно герой полотен художника Васнецова.

Но не стоит обманываться: простодушие это обманчиво, что угадал в актере опытный и проницательный продюсер Капица, будто услышал Пореченкова, однажды заметившего: «Есть некое несоответствие моих внешних данных моему внутреннему миру…» Его персонажи лукавы, энергичны, активны, владеют ситуацией – таким и был Леха Николаев.

Капица, по собственному признанию, снимал «сказочку». И все претензии к подлинности, реальности героя Лехи не имеют под собой почвы, они просто неуместны в данной ситуации. Можно ли упрекать героя сказки в невероятности совершенных им подвигов? Так и с «агентом»… По существу, он похож на сказочного Ивана, младшего сына, от которого поначалу ничего вроде и не ждут. А он в воде не тонет, в огне не горит, с врагом враз расправится, слабым поможет…

Из интервью Михаила Пореченкова:

«– Мы много придумывали в этом фильме, многое предложил наш режиссер Дмитрий Светозаров. Честно говоря, переписывали сценарий. Снимался у нас замечательный актер Андрюша Краско, наделенный таким открытым чувством юмора.

Мы придумывали: как это может быть? Причем все факты, сюжеты взяты из жизни. Даже досье о таких делах доставали. И, представьте, иногда в жизни происходят такие сказочные вещи, что ни в одной сказке не сказываются. Вот и мы отчасти сказку снимали, такую, какой мы ее видели. Вносили юмор, но вместе с тем предлагали зрителям поверить в нашу историю.

В итоге сериал об «Агенте…», мне кажется, получился ироничным рассказом о неком вселенском зле, которое мы никогда не сможем уничтожить. Оно появляется, уходит, снова появляется».

Актер принял эти условия игры, хотя справиться с ними было не так просто:

«Леха Николаев рождался в творческих муках, – таков вывод Пореченкова, к которому он пришел, когда его герой уже мощно завоевал телеэкран. – Реально он сформировался где-то в десятой серии. До этого я шарахался из стороны в сторону.

Не сказал бы, что я и Леха одно и то же… Но у Николаева моя фигура, мой голос, он точно так же смотрит и улыбается…»

Как водится, зрители не замедлили идентифицировать

Михаила Пореченкова с жизнерадостным Лехой Николаевым, в этом смысле телевидение действует с невероятной быстротой, великий оно популяризатор, однако часто не к добру… Ощущал ли Пореченков легкость добытой им популярности? Позволю себе предположить, что в то время он не слишком об этом задумывался. Он искренне признавался: «Я стараюсь откликаться на все предложения, которые мне интересны. Вот говорят: «Пореченков везде мелькает…» А я считаю, что пока еще не замечен, так что я молодой кинематографист. К сожалению, режиссеры кино в основном эксплуатируют образ этакого мачо. А мне хочется работать в разных амплуа. Взять хотя бы «гладиатора» Рассела Кроу. Все были уверены, что он ярко характерный артист. Увидели в нем героя только после «Игр разума» Рена Хоуарда. А до этого он был заложником совершенно другого амплуа.

Вместе с тем нельзя забывать, как может быть беспощаден к актеру экран, обнаруживая фальшь несоответствия личности героя и личности исполнителя. Естественно, я не имею в виду абсолютную идентичность их… Но как играть настоящего героя, если у тебя душа трусливого зайчонка?»

Пореченков ощущал это в сюжетах, требующих особой личностной достоверности. Как бы ни был важен профессионализм, опыт артиста, но, по главному счету, мир его чаще всего замкнут границами его личности. Открыть этот мир другим в разных ипостасях, разных версиях – его задача.

Таковы были взаимоотношения Пореченкова с его легендарным «агентом». Конечно, для этого ему нужны были опоры в драматургии, в режиссуре, а этого остро недоставало современному российскому кино. Пореченков вступил в кинематограф в не лучшие для него годы. Да и в более благополучное для десятой музы время актеру было не просто найти автора, режиссера с таким строем мыслей, мироотношением, эстетическими и нравственными критериями, которые были бы ему созвучны.

Неразумно упрекать Пореченкова в том, что, по его словам, он принимал все предложения режиссеров. Альтернатива была очень жесткой. Отказ означал, во-первых, отсутствие работы, что ударяло по самолюбию и карману молодого актера. Первое – естественная реакция, второе – надо просто вспомнить, как жила страна в те годы, все социальные и прочие катаклизмы того периода, девальвацию, нищету, безумные рывки экономики. Вспомнить ситуацию в кино, разрушенного едва ли не до основания…

На ноги кино вставало уже с другими ориентирами, чем

доперестроечные.

Однажды мне довелось прочитать курьезную историю из довоенного времени, но отчасти схожую с тем, что происходило в 90-е годы. Некий учитель, преподавая грамматику, так объяснял, что такое распространенное предложение и что такое безличное: «Вот, возьмем, к примеру: «Прибежали в избу дети, второпях зовут отца: «Тятя, тятя, наши сети притащили мертвеца…» Это распространенное предложение, потому что тут есть отец, дети, мертвец, словом, все есть». В качестве безличного предложения учитель привел пример «Светает…», сетуя, что в нем нет ни детей, ни мертвеца. И потому назвал его безличным.

Именно в 90-е годы российское кино жило распространенными предложениями, в которых неизменно востребованным персонажем был мертвец в разных обличьях. Соответственно строилась драматургия. Сюжетная линия мертвеца требовала окружения в составе бандитов, киллеров, аферистов и т. п. На первых порах своей жизни в кино Михаил Пореченков попал в этот круг. Иного выбора у него не было. Но зацепило его краем. Возможно, еще и потому, что его устремленность, его нравственное здоровье, в общем, не совпадали с подобным материалом. Человеческая прочность Михаила входила в клинч, не могла смириться с расхожими криминальными схемами. Они как бы не укладывались в представление молодого актера о его профессии. О сути смысле ее.

Должно быть, определенную роль в этом сыграл родительский дом, привитые с детства нормы существования, отличные от принятых в искривленном мире 90-х. Корни всегда многое значат в такой ситуации.

Пореченков родился в семье военного моряка, его мать – учительница.

Из воспоминаний актера:

«Папа, моряк, всегда в плавании. Воспитывала мама. Летом жил в Псковской губернии у бабушки. До пяти лет общался в основном с бабушкой, потом и природой. Кот – лучший друг. Ели из одной миски. Деревня – самые яркие воспоминания детства».

Целыми днями мальчик один бродил по лесу. Иногда дядья брали его на охоту. Еще Михаил вспоминает, что, просыпаясь в деревенском доме бабушки, видел перед собой стену, увешанную ружьями, принадлежавшими тем самым дядьям-охотникам. Став взрослым, Пореченков начнет собирать коллекцию оружия, которой сейчас по праву гордится, как всякий настоящий мужчина, который с доисторических времен охотник, добытчик, семье опора… «Оружие – это игрушки для взрослых», – чуть

снисходительно бросает сегодня Пореченков, пряча за этим одно из своих самых серьезных увлечений.

Что касается актерской профессии, то сегодня Михаил Евгеньевич предлагает две версии своего отношения к актерству в раннем возрасте. Иногда рассказывает, что все началось в детстве, когда родители ставили маленького Мишу на табуретку и он читал гостям стихи, за что его щедро награждали аплодисментами. Они как бы и стали стимулом, когда ему пришлось определяться с профессией. «Я хотел быть актером с первого класса. Мама сказала: «Ты с ума сошел! Там все блатные!»

Иногда Михаил Евгеньевич говорит, что вовсе и не помышлял об актерском пути и все позже произошло спонтанно.

Наверное, не имеет смысла доискиваться истины в противоречивых воспоминаниях Пореченкова. Не исключено, что обе версии совпадают: память об аплодисментах, радость признания, которые напомнили о себе позже. «Я был фантазером», – признается Михаил. А фантазия часто ведет в будущее.

Из других признаний… Из двух детских садов был изгнан за употребление ненормативной лексики. В школе учился средне. «Отлично» по труду, физика – «удовлетворительно», остальные предметы – тройки, четверки. То есть особых, ярко выраженных способностей к чему-то определенному не наблюдалось.

После того, как его отец был откомандирован в Польшу, Михаил учился там в школе для русских. Он вспоминает: «Там была ночная европейская жизнь. Новой советской жизни я не знал. Служба армейская меня не прельщала. Я любил и люблю свободу».

Однако после окончания школы он поступает в Таллиннское военно-политическое училище, на что повлияли родители. «Родители искали для меня уголок потише. От греха… Потому паренек я был шустрый, постоянно в истории влипал…»

Но в училище Михаил поначалу в числе лучших учеников. Получил звание сержанта, но был разжалован – за мордобой. Возможно, и остался бы при погонах, если бы не упомянутая им любовь к свободе. В данном случае это выразилось в нарушении дисциплины, за что в военных учебных заведениях кара бывает достаточно жесткой. Снова фрагмент воспоминаний Михаила: «Нарушал дисциплину страшно. Дрался, пил, в милицию попадал, в самоволку ходил. Нос был сломан неоднократно…»

В результате его, замполита военно-строительной части, выгнали из училища за десять дней до окончания. Судьба!.. Год в родном Петербурге он работал в художественно-багетной

мастерской, делал рамы для картин. Пока не увидел на Моховой улице (там находится ЛГИТМиК) объявление о наборе на актерский факультет. Он был принят на курс Вениамина Филыитинского.

На этом курсе учился и Константин Хабенский. В будущем ближайший друг Михаила, его партнер на сцене, вместе они снимались в нескольких картинах. Еще один сокурсник и друг – Михаил Трухин, хорошо известный по «Улицам разбитых фонарей» и роли Гамлета на сцене Художественного театра имени Чехова. В их компании был и Андрей Зибров, тоже знакомый зрителям по телеэкрану.

О первых ролях Пореченкова уже упоминалось. Успех пришел в «Агенте национальной безопасности». Было ли это переломным моментом в биографии? Изменило ли кардинально отношение к нему талантливых режиссеров? Ярко выраженного рубежа на пути Пореченкова нет. Пунктиром он возникает после участия актера в картине Дмитрия Месхиева «Механическая сюита».

Сценарий этой «черной комедии», как определили жанр «Механической сюиты» критики, написал Геннадий Островский по одноименной новелле Геннадия Чихачева, несколько сварьировав прозу в соответствии с атмосферой начала нового века, нового тысячелетия. Что-то незнакомое, еще не до конца понятное прочно входило в жизнь, настаивая на своих приоритетах, далеко не всегда совпадавших с недавним прошлым. В новелле Чихачева и на экране был ощутим зыбкий воздух тех лет, более всего во взаимоотношениях героев с окружающим миром. В искреннем пафосе финала поведанной зрителям истории и в том смятении чувств, которое не покидало почти всех героев «Механической сюиты» вплоть до ее окончания.

Сама история была прихотлива, извилиста, как лесной ручей, исполнена виражей и неожиданностей. Начинавшаяся с того, что на некий питерский завод пришло горькое известие. В одном из заводских цехов работал симпатичный инженер по имени Коля, человек милый, интеллигентный и одинокий. Женщины любили Колю за его стихи, которыми он ежегодно одаривал представительниц слабого пола в светлый праздничный день 8 марта. И вот, поехав в командировку в небольшой городок Лыково, Коля там внезапно скончался от инфаркта. Товарищи по работе решают, что следует похоронить Колю в родном городе, а для этого надо привезти из Лыкова тело усопшего. В Лыково посылают двух коллег Николая, язвенника Макеранца (Сергей Гармаш), болезнь которого может открыться в любую минуту, и жизнерадостного, шумного, чрезвычайно активного Митягина, его играл Михаил Пореченков.

По дороге в Лыково оба посланца изрядно принимают на грудь – как иначе скоротать ночь в поезде! Приехав в Лыково на рассвете, Макеранц и Митягин постучались в дом местной библиотекарши Любы, с которой продолжили возлияния. И пошло-поехало… Далее к Макеранцу и Митягину присоединился… труп. Вернее, они сами его приняли в свою компанию, потому что иначе тело в Питер не доставить. То есть покупают ему билет, помещают в свое купе, укладывают на верхнюю полку… но не к добру все это! В итоге Макеранцу и Митягину приходится то и дело вступать в поединок с обстоятельствами, которые врываются в их странствия.

Сегодня, пересматривая «Механическую сюиту», понимаешь, что актерский дар Пореченкова с наибольшей силой раскрывается тогда, когда по роли у его героя возникают определенные барьеры, и он берет их стремительно – рывком, взлетом темперамента, эмоциональным выплеском. В таких ситуациях актер легко оправдывает кажущиеся алогизмы, непредвиденности. А именно так была выстроена картина Дмитрия Месхиева. В этих взрывах, на мой взгляд, определилась еще одна характерная черта дара Пореченкова: в них открывалось его уверенное мужское начало, что в какой-то мере было уже заметно в агенте Лехе Николаеве. Но в «Механической сюите» как бы «подготовительный период» работы в кино для актера явно закончился.

Телевизионный фильм «Подружка осень» – типичное дамское изделие, столь любимое зрительницами среднего возраста, которые в подобных опусах черпают надежду, что в плане их личной жизни все еще впереди. Разумеется, в том числе и большая, такая красивая любовь…

Пореченкову в этой картине досталась роль, что называется, вопреки всему тому, чем до этого его охотно грузили кинорежиссеры. Он играл современного молодого человека по имени Саша. Красивого, ухоженного баловня, умеющего с поразительной легкостью уходить от любых забот о других. Весьма пекущегося о себе, любимом. Уверенного в том, что это и есть абсолютно нормальный способ общения с миром, в том числе и самыми близкими людьми.

Что нового в этом, справедливо спросите вы? Просто очередной эгоист, каких и в жизни, и на экране тьма-тьмущая, которые были, есть и будут. Но при этом Пореченков играл эгоиста, пленяющего окружающих в тот момент, когда они нужны ему, когда он в них. И почти мгновенно о них забывающего, как только они ему больше не нужны. Он делает это не заранее продуманно, не сознательно. Таково его душевное устройство.

Таков этот человек, обаятельный, ускользающий, кажущийся столь добрым, милым и такой равнодушный по природе своей.

К счастью, Пореченков не спешил открыть Сашу во всем его тотальном себялюбии, искал какие-то детали, подробности, чтобы уйти от декларативной прямолинейности и, что еще хуже, открытого разоблачения героя. В одной из наиболее интересных сцен Саша является домой, получив на «Ленфильме» невероятно трудоемкий заказ – пошив буденовок. Заняться этим должна его беременная жена. Саша даже не просит ее заняться этой работой: он просто убежден, что она не может от этого отказаться, зная, что ему, ее любимому мужу, нужны деньги. Между прочим, на развлечения. На других женщин. Она-то, естественно, об этом не осведомлена. Но у Саши нет ни малейших угрызений совести относительно того, на что он обрекает женщину. И в голову не приходит задуматься об этом.

Но при всей его внешней мягкости, какой-то покоряющей уютности в общении, что-то в Саше настораживало. Даже в том, как он произносил имя своей жены, переиначив Асю на Осеньку: чуть капризно, как бы с долей нежности, и вместе с тем было ясно, что сейчас он будет о чем-то просить свою Осеньку, не допуская никаких расспросов, возможных слабых упреков, он уже убедил ее, что это так скучно, так унизительно для них обоих.

Так же беспроблемно, обеспечив все пути к отступлению, Саша объяснялся с Осенькой, навсегда оставляя ее с маленькой дочкой. Он, по его словам, нашел наконец «женщину своей жизни», а на самом деле – богатую бизнесвумен из Канады, где будущее Саши станет окончательно не обремененным материальными проблемами.

Пореченков сыграл человека пустой души, прорисовав эскиз некой современной личности, которые уверенно входили в нашу жизнь в начале нового тысячелетия, овладевая реалиями.

«Малогабаритная» роль Саши в картине «Подружка осень» прошла, в общем, почти не замеченной. Фильм был снят откровенно слабо, похожий на десятки других подобных телевизионных лент, с клишированной, облегченной драматургией. Но при этом Пореченков сумел расширить предложенный ему легковесный материал, стараясь выйти из круга ролей, на которые его обрекают его внешние данные и не склонные к серьезной работе с актерами режиссеры.

– Я все время ищу что-то другое, – сказал мне не склонный к пафосу Пореченков. – Пытаюсь искать в роли точное внутреннее движение. Уходить от внешних эффектов. Может быть, кому-то это не видно? Полнее других это увидел Месхиев, который, кроме «Механической сюиты», снимал Пореченкова в фильме

«Особенности национальной политики» и телесериале «Линия жизни».

– В «Линии жизни» мой герой – совсем другой человек, чем те, которых я большей частью играл в те годы, – вспоминает актер. – Больной, израненный… Он как бы требовал соучастия, сострадания. При этом достаточно хитрый, расчетливый. Научился точно просчитывать ситуацию и эти свои расчеты определенным образом использует. Я искал в себе и росткти сочувствия герою, и некоторую жесткость в его оценке, никоим образом его не осуждая. Я хотел понять его слабости. Его душевные и внешние приметы, какие-то его манеры, повадки. Может быть, жизнь его таким сделала? Кого-то она меняет в лучшую сторону, кого-то выгибает в худшую. В «Механической сюите» Митягин ведь тоже хитрован, этакий поначалу прохиндей. А под воздействием того, что пережил за несколько дней командировки в Лыково, у него в душе все как будто переворачивается.

С Димой Месхиевым мы многое придумывали вместе. Что-то я приносил из того, что заимствовал из жизни. Что-то Дима подсказывал, открывая для меня… Для меня очень важно такое единодушие в решениях. Тогда даже в небольшой роли может возникнуть узел оттенков, какие-то вариации…

Если внимательно вглядеться в первые вехи на пути Пореченкова, в его ранние роли – от первых до таких работ, как Алексей Гаркуша в картине режиссера Александра Прошкина «Трио», то становится заметно, что Пореченков уже на этом этапе искал двойной пласт в характере героя. Иногда, чтобы рассказать таким образом о неоднозначности своего персонажа, заговорить о его сложности. Иногда в поисках непредсказуемости, всегда интересной для зрителя.

В театре это было присуще ему с первых шагов. В кино, примерно с 2001 года, он идет уже этой дорогой, особенно тогда, когда находит отклик у режиссера.

«Трио» – это 2003 год. Сам Пореченков коротко формулирует:

– Историю в «Трио» мы снимали вечную – о любви, о дружбе, о ненависти.

И еще «Трио» о переплетении человеческих судеб, о мучительной сложности в отношениях мужчины и женщины. О служебном долге и трудном ему служении. И, действительно, о любви – несчастливой, но по-своему и счастливой уже потому, что она есть в твоей жизни. Снята картина по повести Владимира Шершавина «Охота на асфальте», сценарий написал Александр Миндадзе.

«Трое» – двое мужчин и одна женщина, которые разъезжают

по раздольным башкирским степям, выдавая себя за шоферов, перевозящих компьютерную технику. На самом деле они сотрудники милиции.

Поначалу героев двое – Алексей и Николай. Во время остановки для отдыха и заправки машины к ним присоединяется женщина по имени Марина. Грубоватой внешности, ярко накрашенная, в мини юбке и огромной красной шляпе. Ее броскость, вызывающая раскраска обманчиво подсказывают: типичная провинциальная путана, ищущая заработка у водителей. Мужчины соответственно приглашают ее присоединиться… И только тогда проясняется истинный смысл их степных странствий. Менты, разъезжая по выжженной солнцем земле, ищут банду, которая нападает и грабит водителей. Ищут, чтобы уничтожить.

Напряженная и тайная охота за преступниками. Стрельба. Повышенный градус повествования. И… опять-таки любовь. По внешним параметрам режиссер Александр Прошкин ориентирует зрителей как бы на боевик. На самом деле это суровая мужская история, драма, перенесенная в среду, которая в конце 90-х прошлого века и начале нынешнего все больше завоевывала экран. В том числе и телевизионный.

Александр Прошкин нетривиален в этой криминальной, на первый взгляд, драме, постепенно углубляя ее непростыми взаимоотношениями между тремя людьми, которых судьба свела лицом к лицу и связала то ли к счастью, то ли к беде. Бытовая хроника, характерная для милицейских телесериалов, в «Трио» отступала перед экспрессивными взрывами чувств героев.

Многое в этой картине принимало форму игры: потому что герои прячутся под масками простых водил, хотя в какой-то момент один из бандитов, за которыми идет охота, скажет герою: «А глаза-то у тебя ментовские…» Но маски будут сорваны и отброшены только в финале. До этого трое будут инсценировать поломки их автофуры, сцены ревности и т. п. Игра еще и помогает сохранять единство в их маленьком коллективе, где Алексей любит Марину, Марина – Николая, а тот свою жену, всячески избегая объяснений с влюбленной в него женщиной.

Погони, преследования сопряжены с крайним риском. Напряжение усиливается, достигая кульминации в тот момент, когда катастрофа уже неизбежна. Драматическая развязка относится к будущему героев. С одной стороны, расставаясь, они так или иначе должны уйти от своих чувств, поняв всю их бесперспективность. С другой – им предстоит тот же путь борьбы с преступающими закон. С определенной долей страха, которая постоянно сопутствует их работе. Привычный образ жизни может

быть разрушен только резким поворотом в судьбе, как это будет у Марины, или гибелью – как у Алексея.

Пожалуй, самая сложная роль в этом трио у Михаила Пореченкова. Вместе с Мариной и Николаем его Алексей Гаркуша лихо играет водилу, заматеревшего на долгих дорогах, привыкшего к существованию на краю жизни, на последнем пределе. Но при том, оставаясь в своем узком круге, где, казалось бы, не надо играть и притворяться, Гаркуша поддерживает репутацию лихого, отвязного парня, всеобщего любимца, наделенного к тому же прекрасным оперным голосом. Недаром коллеги прозвали Алексея «Паваротти». Женщины его обожают, коллеги восхищаются его пением. Он хорош собой, мужествен, исполнен энергии… Но в глубине души Гаркуша измучен безответной любовью к Марине, славной боевой подруге, которая никогда не станет его женщиной. Потаенное противостояние с Николаем (Андрей Панин) все время заставляет Гаркушу держать свои чувства почти что на замке, он знает это, скрываясь за лучезарной улыбкой.

Трое провинциальных оперов еще относительно свободны на этих дорогах. Как будто и могли бы затеять легкий флирт, на время утешиться, а потом, быть может, и вовсе забыть когда-то не дававшие покоя мучительные чувства. Но ни один из них при всей их, казалось бы, вольготной, от всего и всех свободной жизни не может пойти на это, измельчиться, разменять себя.

Калейдоскоп событий и переживаний более других отражается на Гаркуше. Его активная, импульсивная натура живо отзывается на все происходящее. Пореченков с неподдельной искренностью передает свою взволнованность в зрительный зал. Очень тактично открывая, что все, что он делает, пронизано тайной, постоянной надеждой (никак ее не убить!), что Марина все-таки любит его. Он по-детски бережет свою мечту, хотя взрослый, трезвый взгляд опытного мужчины подсказывает ему, что мечта его несбыточна.

Тайная, сложная внутренняя жизнь заставляет Гаркушу как бы раздваиваться. Кроме маски лихого шоферюги Алексей вынужден еще и «держать миф», выглядеть даже в своем узком окружении плейбоем местного значения, Джеймсом Бондом районного масштаба. Иначе хлынут волной его тоска, боль, его безнадежные ожидания.

Судьба Алексея Гаркуши заканчивается драматической фразой в финале. За кадром звучит голос, и зрители узнают, что «трио» распалось. Николай был тяжело ранен. Марина, видимо, устав от кочевой, рискованной жизни, всех присущих ей перепадов, опасностей, выходит замуж за итальянского

полицейского, отыскав коллегу по Интернету Алексей Гаркуша погиб. Он шел к этому…

– Вам не обидно, что судьба вашего героя в «Трио» оказалась самой трагичной? – спросили Пореченкова, когда фильм вышел на экран.

– Да нет… Суждено ему так было. Вообще мне кажется, что это самая удачная моя работа – на данный момент. Потому что, наверное, самые удачные еще впереди. Пока я работаю в таком «маленьком Голливуде», считаюсь средним сериальным актером… И мне очень повезло, что я попал в большой кинематограф, встретился с настоящим режиссером, актерами.

Гаркуша был первой, по-настоящему драматической ролью Пореченкова в кино. Сыгранный с умной водевильной легкостью агент Леха Николаев, с азартом, с блеском, уступал место новому экранному Пореченкову. Через несколько лет в «Ликвидации» актер будет играть «два лица в одном», играть человека, который, по сути, сам себя приговорил к смерти. Играть с печатью внутреннего ожесточения. Но корни в какой-то мере будут уходить в «Трио», где актер будто заново открывал себя, новые для себя возможности, четко их осваивая.

Было бы преувеличением сказать, что последнее в равной степени относится к ролям, последовавшим у Пореченкова после «Трио». Ему не всегда удавалось перекрыть своей живой человечностью и приобщенностью к реалиям общеалгебраические задачи, по схеме которых были написаны некоторые сценарии и решены картины, в которых он снимался. Называть ли их? Такого рода продукция была, есть, будет – такова одна из слагаемых общего процесса.

Но все же актер становится избирательнее в выборе материала. Встречи с Месхиевым, Прошкиным, несомненно, повлияли, оставив след в его отношении к кинематографу. Однако его Домом, его Приютом по-прежнему оставался Театр.

В 2004 году Пореченков переезжает из Петербурга в Москву. Он становится актером МХТ имени Чехова.

– Меня взяли в дополнение к Хабенскому, – не без кокетства комментировал тогда эти перемены Михаил Евгеньевич.

Думается, это не так. К этому времени Пореченков был уже известен и безусловно интересен художественному руководителю МХТ Олегу Павловичу Табакову. Доля же правды в том, что свои первые спектакли на новой для него сцене – «Белая гвардия», «Утиная охота», «Гамлет» – Пореченков действительно играл в ансамбле со своим другом Константином Хабенским. Кстати, в 2010 году оба актера снялись в экранизации «Белой гвардии» в тех ролях, которые уже были сыграны ими в театре: Хабенский –

Алексей Турбин, Пореченков – Мышлаевский.

Роль Мышлаевского, собственно, абсолютно закономерна на пути актера. Любопытно, что именно в это время Пореченков едва ли не потоком играет «людей в форме», разумеется, опираясь не на столь высокую драматургию. Как ни мало ассоциировался герой Булгакова с разного рода современными российскими офицерами и даже генералами, в «Белой гвардии» Пореченков порой напоминал своих экранных персонажей, не забывая о выправке, командирской интонации и т. п.

Но судьба поразительно вписывается в драматическое для страны время. По главному счету, к чести его, актер отказывается от скучной советской традиции лепить из Мышлаевского образ крутого воина, который в лихую годину осознает, что должен быть на стороне воюющего за правду своего народа и уходит служить в Красную Армию служить великому делу революции. С намеком на то, что из бывшего белого офицера вырастет советский командарм…

У Пореченкова Мышлаевский уходит в никуда, оказавшись человеком, которому, в общем, больше нет места на земле. Ни у белых, ни у красных, ни у зеленых… Нигде. Он буквально кожей осознает враждебность окружающего мира любым благородным чувствам и надеждам. Он словно постепенно угасает, заканчивая свой безнадежный марафон, по сути, вместе с погибшим другом Алексеем Турбиным. Он отказывается от бесплодного самообмана, от иллюзии: вдруг все-таки найдет новую точку отсчета, выбравшись из Киева и вступив в Красную Армию. Просто надо куда-то идти…

При этом Мышлаевский не из категории самоубийц. На мой взгляд, нечто здоровое в человеческой сущности актера, его витальность, его жизнелюбивая натура протестуют против любых форм суицида. Актер как бы одалживает себя в этом смысле собственному герою. Хотя, естественно, ему иногда приходится и переламывать себя в зависимости от роли.

В финальных сценах «Белой гвардии» Пореченков играет на контрастах. Прощаясь с прошлым, он не знает своего будущего. По складу характера жить незаметно он не может. В этом его откровенная уязвимость, преддверие вероятной гибели своей, что все время отбрасывает горькую тень на Мышлаевского. Пока он еще в доме друзей, но не исключено, что для него скоро все закончится пулей в сердце.

Мне довелось впервые увидеть Пореченкова на сцене в «Утиной охоте» Александра Вампилова в роли Официанта. Своего рода антипода главного героя Виктора Зилова и вместе с тем Официант – странное, смещенное отражение того же Зилова.

Зилов только мечтает метко стрелять на предстоящей утиной охоте, Официант – на деле меткий стрелок. Зилов опустошен, в сущности, ко всему безнадежно равнодушен, говоря современным языком, заражен «пофигизмом». Официант уже давно законченный «пофигист», притом убежденный.

Но если Зилов давно потерял себя, вкус к жизни, существуя в вакууме, отсутствии надежд, чаяний, ожиданий, то для Официанта «пофигизм» – его броня, его оружие. Залог его жизненного благополучия. Сыграно все было в скользящей неуловимости намерений, что было особенно страшно. Являлся человек в полном отсутствии нравственных критериев, духовных ценностей, уважения к кому бы то ни было. Он ни к чему не причастен. Ему принципиально не знакомо этическое начало во взаимоотношениях человека с окружающим миром. А за скольжением и неуловимостью Официанта таилась железная деловая хватка, презрение к людям, точная оценка происходящего и талантливая мимикрия.

Массивный, атлетически сложенный Официант сгибался перед клиентами, буквально порхал с подносом в руках, легкий, виртуозный в общении. Порой казалось, что миляга Официант исполнен любезности – на самом деле это нужно, чтобы каждый вечер собирать с посетителей ресторана приличные чаевые и уйти домой в сознании не напрасно прожитого дня.

Официант Пореченкова был вполне современным деловым человеком, из тех, кто спокойно предает, уверенно обирает, деловито строит виллы и замки за счет этих обобранных. И начисто лишен чувства собственного достоинства.

Невозможно забыть реакцию Официанта на пощечину, которую отвешивает ему Зилов. Ни тени возмущения – по крайней мере внешне. И не только полное спокойствие, но еще и попытка удержать пьяного вдребадан Зилова, не давая ему упасть. Официанту не нужен скандал там, где он работает, да еще в присутствии свидетелей. Он знает: потом Зилов за все заплатит, и по самым высоким расценкам. На самом деле Официант жаждет мщения – Пореченков сумел сыграть и это. Но говорит в нем не оскорбленное самолюбие, в Официанте живет пошлейшее, злобное самоутверждение и ощущение своей власти над людьми.

Вокруг Официанта возникала нестерпимо душная атмосфера, в которой, кажется, погибало или уже погибло все живое. При этом актер избежал резонерской ноты.

О себе он убежденно говорит: «Я – характерный актер». Он повторяет это, вслушиваясь в свои слова, словно проверяя, так ли это? В принципе он лишен часто встречающейся у его коллег завышенной самооценки. Судя по всему, подобные мысли его

мало занимают, главное – изменять свой status qwo. Пусть это не всегда удается. Тем более что кинематограф в начале первого десятилетия нового тысячелетия, как уже было сказано, «людьми в форме», намекая на немало его ролей, сыгранных в это время. Режиссеры звали – актер соглашался. Звали отчасти еще из-за недолгого военного прошлого Пореченкова. И, надо сказать, Михаил Евгеньевич от подобного определения не открещивается. Тем более есть среди них и неординарные персонажи.

В 2005 году Пореченков снялся в двух, значимых для него ролях: прапорщика Дыгало в «Девятой роте» Федора Бондарчука и трижды разжалованного офицера Пантелеева в фильме Андрея Прошкина «Солдатский Декамерон».

Дыгало – наставник новобранцев, человек сложной, искалеченной судьбы. Он непримирим, жесток, он кажется беспощадным. Но все это от желания спасти молодых, практически не обученных ребят.

Война, однажды уже прожитая Дыгало, ранила и тело его, и душу. Пореченков, никогда не воевавший, однако видел и знал таких людей. Но он не просто срисовывал их, снимаясь в «Девятой роте». Главное – отцовское чувство, обращенное к его несмышленышам: такими кажутся Дыгало новобранцы, хотя он не так уж и старше их. И все же что-то постоянно сжигает прапорщика, иногда доводя до срыва, чего он сам опасается. Мучительно останавливает себя, помня о миссии, которую добровольно принял на свои плечи.

Внутренний надрыв Дыгало вносил особый оттенок в его личную историю и в картину в целом. От актера требовалось обостренное чувство меры, чтобы не потерять доверия зрителей, не отвратить их взрывами отчаяния и боли. Еще была у Дыгало некая сумма личных уверенностей, которая, несмотря ни на что, позволяла ему устоять на земле. Есть у него и его собственная правда, которой он бережно делится со своими ребятами. И был еще мягкий, глубоко скрытый, осторожный намек на то, что Дыгало в какие-то моменты вынужден переламывать себя, чтобы снова участвовать в войне, сломавшей его судьбу. Особенно это ощутимо на крупных планах актера. Они как рентгеновский снимок самого сокровенного в этом измученном человеке.

– Мне иногда говорят: «А-а, опять военный!» – протестует Пореченков. – Но ведь у большинства моих военных своя судьба. Нет, не похожи один на другого! Дыгало и Пантелеев абсолютно разные люди. Дыгало, побывав на войне, обрел мудрость, он понимает все, что происходит с ним, вокруг него. Знает, что должен научить своих ребят воевать. Только так он спасет их.

Но эти ребята – уже другое поколение, что тоже ставит между

ними и Дыгало некую преграду.

– Он пытается преодолеть ее?

– Состраданием. Он же знает: они – пушечное мясо. Оттого Дыгало и вернулся на войну. Он погибает нелепо, от сердечного приступа, и в этом безысходность судьбы таких людей, как Дыгало.

А в «Солдатском Декамероне» совсем другая история, другой характер, другие обстоятельства. Пантелеев не был на войне, но его жизнь трагична.

– Почему?

– Знаете такое русское слово «безнадега»? Вот у Пантелеева безнадега полная. Некуда себя деть! Никуда не вписался… Остается только пить, сходить с ума. Страшное, огромное, бесконечное одиночество. А главная причина то, что Пантелеев оказался никому не нужен. И своей стране он оказался не нужен. И жене любимой не нужен. Он не был на войне, но он ждет ее, он хочет приблизить ее. Только так он может убежать от действительности.

– Мне показалось, что Пантелеев нетерпеливо ждет, буквально зовет смерть. На войне он надеется погибнуть и тем самым покончить разом со всем.

– А ему некуда больше уйти.

…Пантелеев винит всех. За что? Вряд ли Пантелеев может это сформулировать. Быть может, это желание как-то оправдать свою незадавшуюся жизнь. Трудно сказать, что было первым камнем преткновения в семейной жизни Пантелеева. Не исключено, что в начале его брачного пути, он испугал жену своей бешеной, собственнической любовью? Есть люди, которые не умеют обуздать себя в подобной страсти, подчиниться разуму. Актриса Юлия Высоцкая, игравшая в «Солдатском Декамероне» жену Пантелеева, не нашла в себе актерских возможностей создать образ женщины, которая выглядит вровень с драмой, которую переживает ее муж. Она выглядела не более чем миловидным, запуганным существом, постоянно ищущим повод уйти от спивающегося супруга, которого следует опасаться.

Поэтому Пореченкову пришлось вести не диалог, а скорее монолог. Актер пытался отыскать почву, на которой поднялись и окрепли ростки зла, и не только в личной жизни. Возможно, вспомнил жесткое, тоскливое слово «безнадега», которое можно отнести ко многим нашим современникам, людям эпохи безвременья.

Любовь Пантелеева равнозначна почти безумию. В ответ равнодушие и страх перепуганной женщины. Последняя неудачная попытка сблизиться с ней – как последняя попытка все

еще удержаться в потоке, несущем Пантелеева к роковой черте. Давно для него ушли в прошлое авторитеты рассудка, душа Пантелеева подвержена постоянной смене тонусов. Свои эмоции он не только не скрывает, напротив, все время взвинчивает себя. Психика бушует, она вся уже из выбросов и выхлопов. Он стремительно движется к финалу и сам обрывает свой жизненный путь, понимая, что обратной дороги нет.

В сущности, в маленьком сообществе, где вращаются Пантелеевы, духовно опустошены солдаты, офицеры, их семьи. Тоску здесь глушат по-разному. У Пантелеева это принимает крайние, порой безумные формы. Нищета духа убивает в людях сострадание. Страдания Пантелеева Пореченков обнажал, усиливал, не боясь остроты и акцента на них. В кино это было, пожалуй, впервые для него.

В принципе Пантелеев, как и Дыгало, расплачивается за чужие грехи. За тех, кто бросает их в смерть – за чужую землю. Калечит их тела и души. Оба эти героя еще и несомненный исторический срез времени, того, что мрачной стеной повисло над людьми, лишив их опоры в обществе и в самих себе, подталкивая к диким, бессмысленным нередко поступкам, Пантелеева – и к извращенному самоутверждению.

Проникая в безнадежно потерянную душу этого человека, актер как бы невольно заговорил о разряженности нашей жизни. После Пантелеева и Дыгало, после Официанта из «Утиной охоты» в работах Пореченкова появилась некая дерзость, упрямая творческая дерзость, что стало особенно заметно в его последующих ролях, в том числе и на сцене.

Конечно, он и до этого позиционировал себя прежде всего как актер театральный, понимая при этом, что популярность и материальные дивиденды приносят, в первую очередь, кино и телевидение: взгляд трезвый и справедливый. Только не становился бы он главенствующим в определении своей дороги… При этом актерский дар имеет свою логику в становлении, в развитии художника. Михаилу Пореченкову надо было настойчиво проработать в профессии около десяти лет, чтобы наконец явиться неожиданным для зрителей, а в чем-то и для самого себя. Играя, например, с такой силой гнев и боль потрясенного рассудка, как это произошло в «Солдатском Декамероне».

«Пореченков все громче и громче заявляет о себе как о серьезном актере, – не без ноты потаенного удивления писала Екатерина Барабаш в «Независимой газете», – вроде и жить торопится, и чувствовать спешит».

Кажется, что роль Пантелеева стала для Пореченкова в какой-

то мере рубежной, заставив режиссеров и продюсеров поверить в его недюжинный драматический талант. Этой работой Михаил словно прощался со своей актерской молодостью.

Через год, в 2006-м, в картине «Грозовые ворота» Пореченков сыграет еще одного «человека в форме». Но пресный, растянутый в многосерийную телевизионную ленту фильм не стал удачей для актера. Был срезан самый поверхностный слой в очередном рассказе о «горячих точках» на юге страны. К тому времени Пореченков как бы дал возможность зрителям привыкнуть к себе. Его героя зрители как бы соединяли в своем воображении с другими сыгранными им представителями военной касты и смирялись.

Пореченков не мог не осознать такой результат. И делает новый поворот, появившись в картине Авдотьи Смирновой «Связь». На мой взгляд, фильм производит двойственное впечатление. Автор сценария и режиссер Смирнова выстраивает историю любви со скучным параллелизмом. Герой – удачливый, состоятельный бизнесмен Илья из Москвы, его возлюбленная Нина – женщина среднего достатка, работает в петербургском рекламном агентстве. Практически на ее иждивении сын-подросток и муж-художник, произведениям которого не нашлось места в современных реалиях. Соответственно, у Ильи внешне мало привлекательная, но вполне светская супруга, проводящая немало времени в бутиках, фитнесс-клубах и т. п., которая целиком посвятила себя мужу и семье, не зная материальных забот. Этот параллелизм усугубляет однообразная и пассивная режиссура дебютантки в этой сфере Авдотьи Смирновой. Исполнителям главных ролей Анне Михалковой и Михаилу Пореченкову приходится принять на свои плечи и огрехи сценария, и дилетантизм Смирновой.

Выход они ищут в чуть натужной романтике отношений Нины и Ильи. В том, что им приходится скрывать свои встречи, от места встреч на вокзалах, в гостинице. В том, что встречи эти недолги, и каждая из них может оказаться последней. Их любовь как побег из наскучивших будней, в которые так или иначе обоим приходится возвращаться. Они ведут двойную жизнь, изредка осознавая, что она-то постепенно и убивает их любовь.

В картине почти нет острых сюжетных поворотов. Михалкова и Пореченков уходят от драматургии событий и опираются на смену настроений, оттенков чувств, нюансы. В принципе все как будто укладывается в знакомую формулу «замужняя женщина любит женатого мужчину, оба не решаются оставить свои семьи и, в конце концов, расстаются…». Чтобы вырваться из этих рамок, актеры обращаются как бы к безмолвному диалогу, и он на самом

деле организует историю драматических взаимоотношений героев, придавая фильму потаенное двухголосье.

Благополучный бизнесмен Илья при всей его общительности, обаянии, внешней открытости не может войти в настоящий контакт со своим окружением, несмотря на дружескую атмосферу в привычном круге, на совместные поездки на охоту, вроде бы взаимопонимание с приятелями-коллегами. Близка ему оказывается только Нина, возможно, еще потому, что он может потерять ее в любой момент, а это всегда усиливает тяготение к любимой. В обычной как будто истории любви актеры ищут борьбу двух начал мечты о подлинном единении женщины и мужчины, глубинном понимании одного другим – и страха перед будущим. Страха перед решительным поступком, который приведет к окончательному разрыву с прошлым и новым координатам в жизни. Наконец, страха перед самим собой, перед неожиданной силой своих чувств и желаний, способных вот-вот разрушить устоявшийся, сложившийся прежний мир, в котором они существуют, лишить всех или почти всех прежних связей. И еще их мучит то, что эта их нежданная, сладкая и горькая любовь все время вмешивается в их жизнь – разумеется, помимо их воли, так или иначе опошляясь ложью близким, предательством.

Поначалу Илья готов идти на риск. Он отважен, нежен, не впадая при этом в сентиментальность. Свидания с ним сообщают мягкую прелесть милой, чуткой женщине, которая хорошеет на глазах, отдаваясь любимому. Нина становится красивой, манкой, притягательной, заставляя Илью почувствовать себя вновь молодым, безрассудным.

Вместе с тем Пореченков легко прочерчивает поначалу едва проступающую, но все время набирающую силу, укрупняющуюся мысль о предстоящем неизбежном прощании с Ниной. Все, что происходит у него дома, подтверждает, вызывает к жизни мучительное предощущение разлуки с любимой. Тайная связь почти всегда имеет оборотную сторону: постоянный обман, на который вынуждены идти любящие, истончает их чувства. Иногда подводя к трудному решению: лучше расстаться, еще любя, чем уходить друг от друга окончательно обобранными душевно.

Во время последней встречи Илья бросает на Нину взгляд, исполненный тихого отчаяния, в нем и скорбь, и мольба о прощении.

Было бы излишне пафосно говорить, что роль Ильи в «Связи» открывала некий новый этап в актерской судьбе Михаила Пореченкова. Но безусловно оставила свой след не только на драматических, но, как это ни парадоксально, на комедийных ролях актера.

В частности, в его работе в картине «Большая любовь», где Пореченков играл генерала Улыбабова Антона Ивановича, убежденного холостяка. Одновременно и усердного поклонника слабого пола, а в просторечии – откровенного бабника. Последнее мучит и шокирует его престарелую маму, уже почти теряющую надежду понянчить внуков.

Краткое отступление. Ко времени съемок в «Большой любви» Михаил Евгеньевич был, можно сказать, образцовым семьянином. Отцом почти взрослого сына Владимира, рожденного во внебрачной связи. К чести Пореченкова, встретившись с Владимиром, Михаил Евгеньевич немедленно признал свое отцовство и, соответственно, принял сына в свою семью.

Есть у него и любимая дочь Варя – от первого брака. С Варей Пореченков снялся поначалу в телевизионном ролике, посвященном семейным ценностям. Серия таких роликов с участием звезд кино с успехом прошла на телеэкране. Во второй раз Варя стала партнершей отца в режиссерском дебюте отца, фильме «День «Д».

До выхода картины дебютант не раз говорил, что эта лента – русский вариант известного фильма с участием Шварценеггера «Коммандос». Увы, в этом одностороннем поединке Михаил Евгеньевич явно проиграл. Пореченков-режиссер и Пореченков-актер – оба они хотели увлечь молодежь перекрашенными подвигами «железного Арни», перенесенными на российскую почву. Что вряд ли им удалось, причем по всем параметрам. Зрителям было дано оценить по достоинству великолепные спортивные данные Пореченкова, который сам выполнял самые сложные и опасные трюки, воистину не щадя себя. Однако нравственная, эмоциональная программы не сработали ни на йоту. Безумная беготня, преследование, погони… Мужественный папа и его храбрая дочка честно сражались со злом, главным образом сосредоточенным в герое Константина Хабенского, уныло подыгрывавшего своему лучшему другу Михаилу Евгеньевичу. Плюс любовная интрига – как без нее в картине о народном герое! Ведь именно таким виделся Пореченкову отечественный «Арни»…

Заемная история была введена в некую жанровую схему более чем поверхностно, замыкаясь в абсолютной однозначности. Тем не менее, отвага актера Пореченкова, пожелавшего посягнуть и посягнувшего на святое святых – режиссуру, его неожиданное вторжение в эту сферу так или иначе было замечено. На критические разносы Пореченков вслух и в прессе не реагировал, что было вполне разумно с его стороны. Но, судя по нынешним его заботам, мысли о режиссуре не оставил, явный провал

фильма не остановил Пореченкова в его желании снимать картины в качестве режиссера. Сейчас он вновь трудится на этом нелегком поприще.

Вернемся к подробностям его личной жизни. От второго брака у Пореченкова трое детей. С их матерью Ольгой актер познакомился у своих друзей на встрече Нового года. Их встречи продолжились. «Наши души потянулись друг к другу», – таков комментарий Михаила к этому этапу их отношений. Ольга – художница-монументалистка. На дружеской ноге со спортом, в частности, парашютистка, хорошо ходит на лыжах, метко стреляет. Главное – опытная и храбрая мотоциклистка. Михаил с гордостью подчеркивает, что такое дано далеко не всякому мужчине. Брак с ней Михаил считает своим самым большим достижением.

Видимо, она абсолютно соответствует тому образу идеальной жены, который определил для себя Михаил: «Любовь – долгоиграющая пластинка, и жена должна быть прежде всего другом».

Семья живет за городом, дети с малых лет получают отменную спортивную закалку. Отец – сторонник строгого домашнего воспитания. Однако, заговорив об этом, Михаил Евгеньевич улыбается: «Ну какой я строгий! Я их так редко вижу, что абсолютно не строгий».

…Схожая улыбка возникала на лице славного генерала Улыбабова, когда он неожиданно для самого себя, влюбился в гордую и дерзкую стюардессу, теряясь перед ее независимым нравом. Между прочим, дочь высокопоставленного генерала.

В весьма непритязательном сценарии «Большой любви» (режиссер картины Дмитрий Фикс) есть момент, на который Пореченков очень верно сделал ставку: действие фильма относится к 60-м годам прошлого века.

С одной стороны, актер играет в стилистике немудреных комедий тех лет, драматургия дает ему на это право. С другой – он создает как бы некую пародию на образ туповатого, но по-своему обаятельного вояки, яростного и неуемного женолюба, вместе с тем живущего в постоянном напряжении перед новой любовной связью, тем более – перед возможным браком.

Пореченков точно предложил портрет человека, уверенно и спокойно существующего в фальши коллективистско-коммунистической утопии, которая изначально лишала человека сомневаться в чем-то утвержденном властью, колебаться, проявлять неуверенность в приказах свыше. Оно вроде так и положено в профессии Улыбабова, тем паче при его генеральском чине. Он и должен жить, и живет в идеальном соответствии с

системой. Вот только статус закоренелого холостяка как-то не вписывается в ситуацию, и потому товарищу генералу приходится порой юлить, лукавить, прятаться – как нашкодившему школьнику… Что придает ему определенное очарование, видимо, оно и пленяет доверчивый слабый пол. Только не грозную стюардессу (Юлия Меньшова), которая круче иного маршала. Юлия Меньшова с присущей ей властностью и агрессией оттеняет глубоко спрятанную растерянность влюбленного Улыбабова, теряющегося перед самим собой.

Однако товарищ генерал в сложной ситуации борьбы за поразившую его в самое сердце даму умело ориентируется в схватке со слабаком штатским, которого связывают с героиней давнее знакомство. Генерал энергичен, напорист, будто осознавая, что наступил тот решающий час в его судьбе, когда пришла пора сдаваться женщине.

Не стоит предъявлять неоправданных претензий к легкой комедии, где все откровенно условно, почти сказочно, мило, сиюминутно – если иметь в виду долгую жизнь фильма. Впрочем, именно отсутствие авторских амбиций – ах, мы-де создали картину на века! – позволяет ей продолжать свое существование на телеэкране уже несколько лет.

Пореченков, как мужественный атлант, взваливает на свои плечи сюжетные взаимоотношения персонажей, с удовольствием участвует в нехитром розыгрыше, в который вовлечен ни о чем не подозревающий генерал своей заботливой мамой (по-настоящему комедийно, в унисон с Пореченковым, играет ее Ирина Скобцева). Его – актера – энергетика во многом и движет картину.

С той же подлинной комедийной легкостью в картине «Реальный папа» Пореченков играет здорового детину по прозвищу «Шило». Отбыв срок, профессиональный киллер Шило почти сразу оказывается отцом и, что куда хуже, матерью троих детей, из которых родной ему приходится только старшая дочь, девица во всех отношениях суперсовременная. Раскрашенная всеми красками, мягко говоря, полуодетая, изъясняющаяся на соответствующем сленге и откровенно презирающая своего папочку. Двое младших, глядя на старшую, разделяют ее непримиримую позицию, доводя Шило до бешенства, что только усугубляет и без того скандальную атмосферу в доме. Уйти нельзя – бывшая жена Шило, мать его дочери, попала в больницу, ей предстоит пробыть там довольно долго, и Шило вынужден обречь себя на несказанную муку общения с разнузданной детворой. Но поначалу растерянный от свалившейся на него горькой миссии новоявленный отец семейства мытьем и катаньем стремится установить нормальные отношения со своими

непокорными чадами.

Кажется, что достаточно разные к тому времени свои роли Пореченков играл без особой внутренней ломки. Может быть, потому, что чаще всего он держит психологическую дистанцию между собой и своими героями, от чего, естественно, возникает стилевое различие. «У каждого человека своя судьба», – так ответил мне актер в ответ на этот комментарий. – И цель у каждого своя…»

Я бы дополнила: и своя интонация, разумеется, в широком – прямом и глубинном смысле слова. Такая впрямую найденная интонация часто приходит к Пореченкову сквозь жанровые линзы. Если говорить о глубине, то интонация для него некая многомерная концепция в трактовке персонажа, конечно, когда в руках актера соответствующая драматургия и он может опереться на контакт с режиссером. Пореченков не делит своих героев на «положительных» и «отрицательных». Туповатый Шило, возможно, на первых порах и вопреки своему желанию, не может бросить сумасбродную троицу детей на произвол судьбы. Он и сам не понимает, почему не уходит, почему таскается в детский сад, в школу, где на него обрушиваются сплошные неприятности и более того… Не может, потому что есть в нем жалость к одиноким ребятишкам, потому что пропадут они без него окончательно, потому что они маленькие и слабые, а он силен и щедр. Все у актера складывается в некую махину, в «Гора-человека», в котором постепенно пробуждаются естественные человеческие чувства, которых он прежде не испытывал. Он начинает уважать самого себя, что раньше было ему просто незнакомо.

Говорить о преображении было бы высокопарно и даже нелепо, применяя такие определения к симпатичной, простенькой комедии. Но в этом фильме актер ищет близкую ему тему открытия человеком самого себя, дотоле неведомого. Одна из лучших его сцен в «Реальной любви», когда он не может выполнить задания своих былых сотоварищей и убить человека. Как не мог до этого бросить детей…

И врага Виталия Баринова в «Ликвидации» Пореченков играет вопреки традициям нашего кино, он разрушает стену между героем и зрителем, а она могла бы встать, если бы режиссер и актер создали в картине образ матерого предателя, безжалостного убийцы, которому незнакомы любые другие чувства и импульсы.

Комментирует Михаил Пореченков:

– Многих удивляло, когда Сергей Урсуляк взял меня на эту роль. Вроде бы такого положительного «человека в форме». Но

Сергей пытался найти во мне, достать то, что прежде во мне, актере, никто не видел. Хотя в театре я играл и играю совсем другие роли, нежели в кино.

– Кем прежде всего был для вас Виталий Баринов?

– Идейным борцом. И я его оправдывал.

…Видный, статный, можно сказать, этакий лощеный красавец, если позволено будет так назвать советского офицера времен нищего 1946 года в голодной послевоенной Одессе. Всегда подтянутый, атлетичный, на кителе всегда безупречный белый подворотничок… Сверкающие алмазным блеском сапоги… В руках ритуальный букет цветов, когда он отправляется на свидание с певицей Тоней (Полина Агуреева)… Да, об этом уже шла речь в начале очерка об актере. Но, вновь обращаясь к одной из лучших ролей Пореченкова, я вижу в нем яркого, сильного человека, из тех, кто всегда стремится до конца довести порученное ему дело. Не просто дело – а дело его жизни.

Где-то почти у самого финала Баринов бросает Давиду Гоцману (Владимир Машков), главному его врагу-другу, оппоненту, самому опасному противнику, несколько слов о своем прошлом. Из них ясно, что ненависть к советской системе, к узурпаторской власти коммунистов заложена в Баринове генетически. В нем огромный запас ненависти ко всему тому, что окружало его со дня рождения. Он жаждет мести за отнятое у него будущее, за постоянно подавляемую волю, за невозможность жить по своим личным законам. Желание мстить превратилось в идею фикс. Но редко случается – ас Бариновым так и случилось, чтобы при этом у человека остались еще и иные желания, осталась способность объективно оценить другого человека, каким бы антагонистом для него, Баринова, он ни оказался.

Фанатик-камикадзе, по сути своей, из тех, кто убивает властителей, заведомо зная, что может быть тут же, на месте разорван за это толпой, Баринов упорно стремится вершить свой суд, порой уступая собственным неожиданным эмоциям.

Вряд ли Виталий Баринов не осознает, что задуманная им акция, захват Одессы местными «лесными братьями», отряды которых все еще скрываются за пределами города, скорее всего закончится провалом. Хотя лесовики готовы к свержению советской власти. Умный, четко просчитывающий каждый свой ход Баринов понимает, что силы несоизмеримы. Противник силен, его поддержит местное население, измученное войной и оккупацией. К тому же еще жива эйфория, рожденная Победой над Германией. К тому же Баринов отлично знает цену милицейскому командиру Давиду Гоцману, недаром он так ловко втерся к нему в друзья. Гоцмана трудно обмануть, хотя это

удается ему в течение довольно долгого времени. И все же мысль о разоблачении, осуществленном именно Гоцманом, гнездится в подсознании, заставляя убирать тех, кто может пролить свет на истинное лицо заместителя военного прокурора товарища Баринова. Остановиться же, уйти, исчезнуть, зажить нормальной жизнью – такие, как Баринов, идут до последнего…

До боли сдержанно Пореченков рассказал, как жажда мести, жажда власти перерождаются в ненависть ко всему миру. Причем вызывая в определенной мере сочувствие, правда, до той минуты, пока Баринов не убьет свою любовницу Тоню, случайно узнавшую, кто Баринов на самом деле. Он зарежет Тоню ловко, умело, проявив явно профессиональные качества. Хотя пред этим лежал с ней в одной постели, целовал и любил ее, так его любящую… Иначе ему самому не выжить, не выступить во главе смуты, которую он так тщательно готовит, не и испытать злой радости, уничтожая, убивая… Он весь собран, он – пружина, которая вот-вот раскрутится, мина, готовая снести все и всех. Добро, милосердие – жалкая демагогия, потому что чужая власть это всегда вызов на поединок, в котором власть придержащие погибнут.

А до этого фанатизм прокурора тщательно замаскирован. Для всех Виталий Баринов свой, душевный, открытый, всегда готовый прийти на помощь, протянуть свою твердую, сильную руку. Две сюжетные линии открывают Баринова в главном: история его взаимоотношений с Давидом Гоцманом и роман с певицей Антониной. Нет сомнений, что вначале, да и в дальнейшем Антонина нужна ему как удачное прикрытие. Но вскоре он позволяет себе слегка расслабиться, дать некий простор своему увлечению хорошенькой, женственной и недалекой Тоней, которая как раз в силу своей недалекости никогда не догадается, кто на самом деле ее возлюбленный. Он умеет осчастливить женщину продуманным мужским вниманием, создать ощущение любовной идиллии настолько, насколько это возможно в их ситуации.

Свои отношения с Гоцманом Баринов выстраивает по той же схеме – дружеское расположение к умному и опытному сыскарю, сближение с ним на этой дружеской почве, точные советы в их общем (якобы общем!) деле, такие же умные подсказки касательно непростой личной жизни Гоцмана. Баринов выглядит почти идеальной фигурой, эталоном советского офицера. Но как раз эта его «идеальность», отменно изображаемая Бариновым, именно изображаемая, все больше и больше настораживает. Тем более зрителей, которые знают фильмы Сергея Урсуляка, режиссера, духовно абсолютно самостоятельного и никогда не

зависящего от социальной конъюнктуры. При том, что Урсуляк отнюдь не принадлежит к художникам, убежденно отрицающим все, что связано с советским прошлым.

Демократизм талантливого режиссера в способности увидеть мир в самых разных его гранях, непросто между собой согласованных, но и в невозможности существовать независимо друг от друга. Он видит человека таким, каков он есть, избегая малейшего проявления патетики, котурн.

Во время нашей совместной с Сергеем работы над картиной по повести Юрия Трифонова «Долгое прощание» он неутомимо искал объемность и неоднозначность даже в бездарном служителе конъюнктуры, драматурге Смолянове, в чем-то сострадая ему. И уверенно вел к этому исполнителя роли Смолянова, актера Бориса Каморзина.

По сути, у режиссера тот же взгляд на Виталия Баринова (впрочем, это только им присвоенное имя), шпиона, врага, человека, убившего нескольких людей, в котором Урсуляк и Пореченков ищут полустершееся человеческое начало.

Им нужна была цельность Баринова, укорененность его во владеющей им идее, что, разумеется, не оправдывает прокурора, но объясняет многое. Сыграть это мог цельный, надежный Михаил Пореченков. После завершения работы над многосерийным телевизионным фильмом «Исаев», в котором актер сыграл графа Воронцова (об этом речь позже), Сергей Урсуляк сказал о Пореченкове:

– Пореченков – замечательный артист. Он может сыграть многое, очень многое, и мне с ним очень интересно работать. При том, что во время съемок у меня наибольшее количество претензий именно к Михаилу Пореченкову. Потому что сегодня он здесь, завтра он там, послезавтра еще в каком-то другом месте. И поймать его невозможно.

Между моей командой «стоп» и смехом Михаила проходит только доля секунды, и я все время упрекаю его, что он недостаточно серьезен. При этом каждый раз, когда я смотрю дубли сцен с участием Михаила, я вижу, что он не только очень хорошо работает на площадке, но еще и работает над этой ролью дома. Потому что вот эту краску, допустим, не я ему подсказал… И эту краску мы не на площадке нашли…

Это он, Михаил, придумал, возможно, и не дома даже, а во время какого-то перелета или переезда им в каких-то своих многочисленных занятиях на телевидении.

К тому же он еще чем-то руководит, где-то он продюсер, где-то режиссер. А еще он работает в МХТ… Это катастрофа. Но он так живет. Это его стиль жизни. Попробуй заставь его, как

Владимира Машкова, поселиться на семь месяцев в Одессе, в замечательном отеле на берегу Черного моря, и Михаил сойдет с ума. А для Машкова это нормально. Как для него нормально приехать на съемочную площадку за два часа до начала съемок. Пореченков не может так, ему нечего там делать в таком варианте. Он должен ворваться в кадр, оборвать свой смех – это непременное условие. И все замечательно сыграть. А потом жутко удивляться, спрашивая меня: зачем второй дубль?

А вот как бы ответ Михаила Пореченкова другу-режиссеру:

– Точное распределение ролей в театре и кино – девяносто процентов успеха. Все остальное, на мой взгляд, умение режиссера вместе с актером найти душевное состояние его героя, и в этом Урсуляк большой мастер. Взял меня на роль Баринова – как бы положительного героя. И поставил в такие условия, что мы доказали: так может быть… Сергей умеет добыть из меня то, что никто и предположить не мог. То, что его коллеги не замечали. Хотя в театре я играю совсем другие роли, чем в кино. Может быть, они просто в театр не ходят?

Сергей Урсуляк упоминает о телевидении как об одной из многих сфер приложения сил и таланта Михаила Пореченкова. Он уже давно с успехом ведет на ТВ «Кулинарный поединок». Кстати, Пореченков не скрывает, что готовить совершенно не умеет. Но сама программа интересна для него – как возможность общения с самыми разными людьми. Между прочим, аналогично объяснил свое участие в подобной передаче Иван Ургант.

Общается Пореченков легко, он как бы в роли хозяина, гостеприимного, изначально расположенного к своим визитерам, охотно с ними беседующего. И гость, втягиваясь в живой разговор с Михаилом, расслабляется, открывается хозяину и параллельно – зрителям. Пореченкову дано вести этот живой диалог. Хотя, по его собственному признанию, готовить он не умеет, тем не менее, он «в материале», то есть активно участвует в творческом процессе приготовления самых разных блюд. Роль эта сыграна им отменно.

Довольно долго Михаил вел весьма популярную программу «Битва экстрасенсов», из которой, в конце концов, ушел. Мне довелось беседовать с Пореченковым, когда он еще вел эту передачу, привожу фрагмент нашего диалога:

– Я долго думал, прежде чем согласиться на этот шаг. Прошла первая «Битва» – «Запретная зона», она была чисто постановочной. Забавно, но после нее я понял, что такое популярность, слава…

Я ведь столько снимался до этого! Но узнали-то по «Запретной зоне». Куда бы я потом ни приехал, в какую бы

глубинку – узнают! Что касается телевидения, то я понял, что это совершенно другая работа.

– В каком смысле?

– Ты работаешь с залом как журналист. Понимаешь, что здесь нужны свои приемы. Тот же «Кулинарный поединок» на самом деле к кулинарии никакого отношения не имеет. Я, например, готовить вообще не умею! И для меня это несущественно. Для меня важно, чтобы собеседники говорили мне правду. У актера текст, написанный драматургом. Здесь у меня невыученный текст, что дает возможность импровизировать, и я сочиняю, что называется, на ходу. Я должен мгновенно ориентироваться, что-то придумывать. Иначе все провалится.

– Иными словами, вы еще и режиссируете, сочиняете по ходу съемки?

– Да, и все вместе – это совершенно отдельная профессия. Помню, как поначалу был в ужасе, цепенел, не мог вести программу. Только через некоторое время разогрелся, стало комфортно, удобно. Да любой актер на этом месте, пока не пристреляется, будет цепенеть.

– Насколько вам самому интересна такая неординарная программа, люди, которые на нее приходят?

– Естественно, чем неординарнее, разнообразнее программа, тем сложнее.

Верю ли я в парамиры? Сказать, что я не верю, – нельзя. Сказать, что верю, – тоже вроде бы… Но что-то в этом есть. Вспомните, в Библии сказано: не восторгайтесь этим и не хулите это.

Не знаю, как экстрасенсы разговаривают с духами, с другими своими астральными собеседниками. Но для меня, безусловно, что иногда они делают совершенно поразительные вещи. При мне, на моих глазах, в режиме мегасекретности, когда исключена любая возможность утечки информации, они добивались такого эффекта.

Иногда я испытывал буквально шок, присутствуя на подобных испытаниях. Понимаете, мы тут же начинаем переводить увиденное в плоскость нормального мира: как-де он (или она) догадался (или догадалась)? Может быть, кто-то подсказал? Может быть, увидел, как, допустим, у меня глаз дернулся, и сделал вывод? Но ведь подряд столько совпадений быть не может! Экстрасенсы наделены чем-то…

– Сверхъестественным…

– Наверное. Работа в этой программе очень тяжелая, трудны сами по себе такие испытания. К тому же люди идут к экстрасенсу со своей бедой. И ты просто не знаешь, как с этими

людьми общаться.

Во-вторых, экстрасенсы сами по себе обладают определенной энергетикой.

– Вы чувствовали их прессинг?

– Видимо, ощущал нечто подобное. И я понял, как мне оберегаться от них. Я мало с ними общаюсь. Человеческие контакты возникли с немногими. Да, тяжело… Но интересно.

… И все же Пореченков ушел из этой программы, передав ее Марату Башарову. Михаил ссылается на занятость – как причину его ухода из «Битвы экстрасенсов». В этом есть немалая доля истины. Но позволю себе предположить: верующий человек Михаил Пореченков, возможно, не мог согласовать веру и попытки прорваться в то, что Господь покрыл тайной. С попытками войти в запретный мир, что есть грех… Повторю: это только мое предположение, основанное на встречах с Михаилом Евгеньевичем. Надеюсь, имеющее под собой достаточное основание.

Незадолго до ухода из «Битвы экстрасенсов» Пореченков сыграл главную роль Позднышева в спектакле «Крейцерова соната» по Толстому. После премьеры Юрий Яковлев восторженно оценил работу актера: «Такого Пореченкова мы еще не видели. Какие краски, какая глубина характера, а уж насколько большая и тяжелая работа за этим стоит, знает только сам артист».

Дорогого стоит получить такой отклик от блистательного артиста Юрия Яковлева. Причем отклик его абсолютно справедлив. Обращает на себя внимание фраза: «Такого Пореченкова мы еще не видели…» Эти слова Юрия Васильевича перекликаются с давней мыслью Михаила Евгеньевича о том, что театр дает ему простор для поиска. И ему же принадлежит в связи с этим сакраментальный вопрос: ходят ли наши кинорежиссеры в театр?

Я спросила об этом пятнадцать или шестнадцать кинорежиссеров, видели ли они Михаила Пореченкова в «Крейцеровой сонате»? Увы… Никто, кроме Сергея Урсуляка, этот спектакль не видел. Откуда же в таком случае остальным знать, что артист, «утвержденный» ими однажды и навсегда в ролях «человека в форме», может тончайшими штрихами рассказать о драме своего героя, в душе которого Бог и дьявол ведут борьбу за власть над ней?

Позднышев – природный неврастеник, со склонностью к психопатии, обремененный всеми соответствующими комплексами. Зверски убивающий свою жену с последующим драматическим и горьким раскаянием. Таков классический образ Позднышева, сложившийся с момента выхода в свет повести Льва

Толстого.

Из нашей с Пореченковым беседы после премьеры «Крейцеровой сонаты»:

– Больше всего меня потрясло, что вы играете абсолютно нормального, в общем, достаточно заурядного человека. То ли цепочкой семейных будней доведенного – не без собственного участия – до убийства жены. Но заурядного, поначалу далекого от психопатии, истерии и уж никак не склонного к кровопролитию.

– Мы много говорили об этом с режиссером нашего спектакля Антоном Яковлевым. Это дьявольское начало, так или иначе живущее в людях, уничтожило Позднышева.

– Стало быть, спало до поры до времени, а потом проснулось… Что или кто пробудило его? И так чудовищно?

– А почему вообще люди убивают друг друга?

– Причин тьма.

– Да, но мы не осознаем, на каком витке нашего пути оно, это чудовищное начало, просыпается в человеке. В том числе и в Позднышеве. Но оно живет, скрытно живет не только в откровенных неврастениках, но и в нормальных людях.

– О чем вы и рассказали. Есть люди, которые говорят: «Да нет, нет в нашей жизни ничего такого, что могло бы столь резко поколебать человека до такой степени. Есть некая черта, которую вроде бы не дано преступить. А на самом деле в жизни бывают обстоятельства, когда в нас проявляются токи, о которых мы не подозреваем. Которые могут довести человека до убийства.

– Позднышев в какой-то момент говорит: «Любви у меня не было настоящей». А любовь – это Бог. Значит, не устремлялась, не шла его душа к Богу. И тогда он повернулся лицом к дьяволу.

– Сам того не замечая.

– Мы хотели предупредить такие катастрофы. Очень хотели.

…Сильный, прочно стоящий на земле, так славно улыбающийся Позднышев – такого героя редко увидишь на нынешней сцене. Но этот спокойный, устойчивый Позднышев неуклонно движется к Позднышеву, на руках которого кровь его жены. Пореченков в полном смысле слова заставлял зрителей пройти с его героем весь этот путь. Актер все время как бы заглядывает в самые дальние закоулки души Позднышева, рассказывая о неумолимом разрушении и саморазрушении. Его сознание все более и более напряжено, Позднышев у черты страшного, стихийно приуготовленного взрыва.

Все, что происходит с ним на наших глазах, – своего рода рентгеновский снимок мыслей и чувств Позднышева. Плюс как бы кардиограмма нарастания ненависти к миру, до отвращения к нему. И все персонифицируется в жене Позднышева, Лизе.

Михаил Пореченков живет жизнью Позднышева, не отделяя себя от него. Подобного срастания с героем у актера еще не было. Вместе с тем он настойчиво исследует энергию зла, которая порабощает человека, оголяя в нем самое темное и пробуждая самые низменные инстинкты.

В «Крейцеровой сонате» занято несколько актеров: Наталья Швец – жена Позднышева Лиза, Ксения Лаврова-Глинка – сестра Лизы и безымянная девочка, Сергей Шнырев – приказчик и музыкант Трухачевский, к которому Позднышев приревнует Лизу. Но все эти персонажи кажутся только аккомпанементом к монологу Позднышева, потому что весь спектакль – его исповедь. Остальные словно вплетаются в его трагическую мелодию. И присутствуют в этой мелодии с точки зрения главного героя, Пореченков сумел сделать это, убедить в этом.

Его воспаленный рассудок все больше с этой позиции оценивает каждое слово, жест, движения жены, в общем, пусть еще неосознанно, но уже обреченной. Ему не остановить, не усмирить лавину ненависти, и не только к Лизе.

Драматургия инсценировки выстроена, соответствуя композиции повести Толстого, как рассказ Позднышева случайному попутчику после отбытия им наказания. Мысленно он много, очень много раз прокручивал в памяти прожитое, но боль почти не притупилась. Поэтому он не может не говорить об этом. Не для того, чтобы сбросить муки, которые всегда будут терзать его. А для того, чтобы с дистанции времени увидеть прошлое во всей его объективной, страшной сущности. Ужаснуться, отступая от себя, того, каким он был. Обратиться ко всем, кто слышит его: Господи, да не повторите вы мой путь!

В «Крейцеровой сонате» Михаилу Пореченкову удалось связать, без малейшего зазора соединить нечто, невероятно сложное и редко подвластное воле актера: обращение героя к самому себе, каким он еще недавно был, и вместе с тем к залу. К социуму. К миру. Это искреннее покаяние и предупреждение. Тень вины навсегда остается с ним, она всегда будет рядом, не позволяя простить себя.

Приближаясь к сорока годам, Пореченков поразил трагическим началом, заложенным в его актерской природе. Поддержат ли его в дальнейшем режиссеры кино и театра? Наверное, эта мысль теребит душу артиста…

Во время репетиций «Крейцеровой сонаты» Михаил Евгеньевич вновь снимался у Сергея Урсуляка в новом многосерийном телевизионном фильме режиссера «Исаев», где играет графа Виктора Воронцова. Сам выбор Пореченкова на эту роль после показа картины вызвал у многих рецензентов бурю

страстного негодования. Нет смысла цитировать их, тем более некоторые критики порой доходили до откровенного неуважения к актеру. Суть их гнева сводилась к тому, что-де внешность у Пореченкова уж никак не графская, не дворянская. И нос у него неблагородных кровей, и овал лица подгулял в этом плане, и цвет глаз – да просто мужицкий!..

Естественно, я несколько пародирую ситуацию, но достаточно точно передаю суть обвинений, сводившуюся к тому, что не такими были русские аристократы, о чем им точно известно, хотя вряд ли кто-то из них был реально знаком с представителями дворянской элиты.

На мой взгляд, им умно и едко ответил Серей Урсуляк в интервью, которое он дал мне после выхода фильма:

«– Единственная изначальная задача, когда приглашаешь актера, не дать ему повторить рисунок предыдущей роли. Мне хочется, чтобы они были естественно разнообразны в нашей работе.

Да, Михаил Пореченков играет в «Исаеве» графа, что вызывает недоумение у большинства наших зрителей, которые хорошо помнят, знают графов спустя почти сто лет после Октябрьской революции. Они, оказывается, живут рядом с нами, и в их сердцах хранится память о людях этого сословия… Вот наш народ и не может согласиться, что у графа Воронцова лицо Михаила Пореченкова!

Поскольку у нас никто не смотрит, скажем, старые фильмы (я имею в виду ленты мастеров), не смотрит фотографии из давнего прошлого, то граф у нас непременно с лицом актера N или актера X. А это не всегда так. Например, вспомните графа Льва Николаевича Толстого…»

Пореченков по происхождению действительно не дворянских, тем более графских кровей. Его предки не вальсировали на балах и не носили фрак. Но Пореченков – талантливый, многогранный актер. Его граф Воронцов оказался крупным человеком, артист передает огромный масштаб потери мира, переживаемый Воронцовым. В ответ Воронцов собирает всю свою волю и, не отклоняясь от определенной им цели, упорно идет против захлестнувшей его родину безумной волны анархии, жестокости, красного произвола.

Он не только точно оценивает настоящее: он провидит будущее. Будущее России и собственное его будущее. Он ни на минуту не позволяет себе обманываться, тешиться утопическими надеждами и жалкими иллюзиями. Безысходность (мысль о ней ни на минуту не покидает Воронцова) подталкивает графа к максимально радикальным решениям. Потомок древнего рода, он

сознательно объединяется с аферистами, ворами, бандитами, убийцами. Для него цель оправдывает средства, но и в этих обстоятельствах Воронцов все время убежденно дистанцируется от им же выбранных сотоварищей. Он надеется использовать их, чтобы похитить из советского ГОХРАНа уникальные драгоценности, в том числе и те, которые раньше принадлежали императорской семье, чтобы обратить их в деньги. Деньги нужны, чтобы бороться с ненавистной властью большевиков.

Этот человек с жесткой офицерской выправкой, подтянутый, неулыбчивый, намеренно отторгает себя от любых прочных человеческих связей. В случае с бандитами – потому что вся эта деклассированная шваль ему отвратительна, он почти не скрывает презрения к этим ничтожным товарищам по борьбе. Может быть, только встреча с женой позволяет ему чуть расслабиться, попытаться найти покой рядом с когда-то нежно любимой женщиной. Но и она, оказывается, уже «экспроприирована» каким-то совслужащим… Мосты как будто окончательно сожжены. Но встреча с Анной, той, которая поначалу хотела убить его, не то чтобы давала надежду, пробуждала чувства, но рождала в душе нечто давно забытое, как нежный хрустальный звон дорогих бокалов.

Анна – человек его круга. Выброшенная на обочину, ставшая проституткой, она прикипает к Воронцову, испытывая примерно те же чувства, что и он. Анну играет Полина Агуреева, снимавшаяся в роли певицы Антонины в «Ликвидации». Еще там у нее и Пореченкова возник отличный творческий контакт. В «Исаеве» верный своей позиции в работе с актерами Урсуляк дает Пореченкову и Агуреевой роли совершенно иного плана, нежели в «Ликвидации», хотя вновь соединяет их в дуэте. Офицер, аристократ, идущий на преступление, на убийство, и умная, тонкая женщина, оказавшаяся на дне. В «Исаеве» этих персонажей связывает их заведомая обреченность.

Анна остается с Воронцовым, зная, что он не любит ее, что лишь позволяет на время оставаться рядом с ним, а он, чувствуя свою вину за то, что не может ответить ей, жалея Анну, по-мужски опекает ее. Только после гибели Анны он понимает, что его покинул единственный человек, который во всем принимал его и был предан до «березки», до последней своей минуты.

Смерть Анны это и конец Воронцова, его полный крах независимо от того, сумеет граф уйти от чекистов или попадет к ним в руки. Пореченков точно проводит эту последнюю черту. Актер впервые сыграл такую абсолютную концентрацию нравственных и духовных побуждений, доводя ее до трагизма.

Иногда кажется, что в Михаиле Пореченкове, отце пятерых

детей, все еще сохраняется детское желание удивлять, и он явно получает удовольствие, являясь новым, неожиданным, заставляя еще внимательнее присмотреться к себе заинтересованных его метаморфозами зрителей. По крайней мере, не так давно Михаил Евгеньевич выступил на сцене Зала имени Чайковского как главное действующее лицо в спектакле-концерте для детей «Карлсон, который живет на крыше», музыка к спектаклю написана Эдисоном Денисовым. Актер рассказывает эту прелестную сказку, идеально совпадая с мироощущением своих главных зрителей – детей.

Наверное, впереди еще множество таких поворотов в актерской судьбе Михаила Пореченкова. Он к этому всегда готов.

ЛЮБОВЬ И СВОБОДА Чулпан Хаматова

«Чулпан Хаматова – одна из самых востребованных актрис в своем поколении».

Фраза эта неизменно – и справедливо! – повторяется едва ли не в каждом очерке об актрисе, постепенно став едва ли не общим местом. Тем не менее, и в «общих местах» есть свой безусловный и оправданный реалиями смысл. Тем увлекательнее задуматься об этой стремительно развивающейся актерской судьбе, развивающейся по нарастающей. Над тем, что стало опорой Чулпан Хаматовой на ее пути не просто к успеху и популярности, а к максимальной полноте самореализации, что удается далеко не всем. Особенно в наши дни.

В известном смысле Хаматова сама себе поводырь. Ее посох безупречно точно нащупывает твердую почву, дающую актрисе силы, рождающую в ней недюжинную энергетику, которой она заражает зрителей. За ее плечами в начале пути не было ни звучного имени, принадлежащего ей по праву рождения. Ни набора стандартных внешних данных, что обеспечивало и обеспечивает многим ее коллегам приглашения в сериалы и бесконечное пустое мелькание на голубом экране. Часто в одном и том же облике, что, однако, не смущает исполнительниц.

Героини Чулпан Хаматовой, начиная с ее дебюта в кино и в театре, жили в реальной, жестокой жизни, во всей полноте испытывая ее удары. И отвечая на них. Ее женщины отнюдь не из той породы, что подставляют левую щеку после того, как получили удар по правой… Они смело идут навстречу тому, что встает перед ними преградой. Страх, отступление, боязнь сражения в их представлении унизительны. И еще они при всем их вполне трезвом взгляде на мир потаенно и постоянно живут в ожидании той идеальной встречи, которая поможет им встать над обыденностью. И жить в счастье. Даже пережитые крушения не умаляют в них этой веры.

Последнее, должно быть, и есть та отметная черта актрисы, которая вывела ее на первые позиции, соединив природную женственность Чулпан и ее актерский дар. Личностное начало живет в ее лучших созданиях, ее нежность и воля, стойкость и умение защищать свое чувство. У нее особый актерский почерк, по-своему дерзкий, неожиданный, что способно подчинить и самого скептичного зрителя.

Сегодня ей тридцать шесть лет, что совсем немного для современной актрисы. Тридцать шесть – при почти абсолютной самореализации в профессии. При том, что, если судить по внешней канве ее биографии, отчасти и по некоторым интервью, об этой профессии она не мечтала ни в детстве, ни даже в ранней юности. Не участвовала в самодеятельных драматических коллективах. По ее признанию, стеснялась читать стихи, когда на уроке ее вызывали учителя.

Задумываясь о будущем, иногда мечтала о журналистике, хотя, став знаменитой, активно не любит представителей этого цеха, чаще всего отказываясь с ними общаться…

Возможно, литература, слово могли стать ее уделом. Говорят, Хаматова до сих пор ведет дневник, таким образом вступая в диалог с самой собой. И все же твердых, конкретных и окончательных идей по поводу взрослой жизни у нее в школе не было. Она жила обычной жизнью энергичной, способной школьницы: уроки, домашние задания, несколько лет занималась фигурным катанием, разумеется, не предполагая, что через лет пятнадцать будет блистать на катке и соответственно на голубом экране в популярном телевизионном шоу «Ледниковый период», которое смотрят миллионы. И станет в нем победительницей.

Ей было десять лет, когда страна распрощалась с советской властью. По воспоминаниям Чулпан, она была «самым октябрятским октябренком», заставляя товарищей по отряду по-пионерски салютовать, хотя это, как известно, не входило в регламент их октябрятской жизни. Собственно, на этом ее

активное участие в общественной жизни завершилось, тому способствовала и начавшаяся перестройка.

Поколение Чулпан вырастало в определенном духовном и нравственном вакууме. Прежние ценности, прежние критерии, которые на протяжении семидесяти выморочных лет советский власти были подобны каменным изваяниям, вечным и недвижимым, были сметены, многими – без малейшего сожаления. Но взамен было ничего не предложено… Последствия этого крушения, даже уже не столь экономического, сколь духовного, Россия испытывает по сей день и, видимо, еще долго будет испытывать.

Ощущала ли Чулпан эти резкие катаклизмы? Вряд ли глубинно – поначалу была слишком мала для этого. Тем более что пришло время поисков самое себя. Танцы на льду, занимавшие ее в годы отрочества, вскоре прискучили ей. Хотя это скорее всего была одна из первых попыток выразить себя в пластике, свой мир. Такое желание дало о себе знать и в придуманных ею играх. Уже тогда она стремилась ощутить себя в других обстоятельствах, а в чем-то, возможно, и другим человеком.

Чулпан убегала в лес, где, как ей казалось, становилась кем-то из героев прочитанных книг, непременно смелым, отважным и сражающимся за правду. Первые самостоятельные этюды – неосознанные, но желанные? Вероятно, и так можно расшифровать ее ранние проявления актерского дара.

Она окончила математическую школу, где достаточно свободно справлялась с премудростями точных наук. Отсюда лежал путь в престижный в родной Казани финансовый институт. Чулпан поступает туда без особых сложностей. Начинают катиться дни, один за другим: лекции, семинары, конспекты, зачеты, экзамены…

Из воспоминаний актрисы:

«Однажды иду я по институту и вдруг чувствую, будто меня кто-то останавливает и говорит: «Послушай, Чулпан, если ты еще будешь ходить по этим серым коридорам – пропадешь…» И я, не раздумывая, ушла из института и… поступила в театральное училище».

Пока еще глубоко скрытое призвание счастливо вело будущую актрису, копилось, росло… пока не взорвалось в неожиданном, с точки зрения многих, поступке. В том числе и родных Хаматовой. По сути же, поступке естественном для человека, на ощупь в то время следующего по велению своего дара. И, возможно, в последнее время мы просто разучились нормально воспринимать то, что выходит за рамки устоявшихся,

скучных представлений о том, что есть разумная норма: поступил-де в престижный институт – какая удача! Держись, не выпускай из рук!..

А через год Чулпан Хаматова совершает еще один, еще более рискованный шаг. Она оставляет учебу в Казанском театральном училище и едет в Москву поступать в театральный институт. Мало кто из ее круга верил, что ей это удастся. Однако – удалось. Чулпан стала студенткой Государственного института театрального искусства (ГИТИСа, ныне Российская Академия театрального искусства, РАТИ), попав в мастерскую Алексея Владимировича Бородина, художественного руководителя Детского театра, ныне Российского Молодежного театра.

О том, как Хаматова поступала в ГИТИС, однажды рассказал ее учитель.

– Вступительные экзамены в театральный институт начинаются с прослушивания, – вспоминал Бородин. – Я не помню, что именно она (Хаматова. – *Э.Л.*) читала, по-моему, «Маленького принца». Но то, как она это читала, было необычно – словно в омут кинулась. Электрический ток прошел по экзаменационной комиссии, что редко бывает на вступительных экзаменах. И сразу было понятно, что это незаурядная актриса.

В ней есть победительность, оснащенная профессиональными навыками. Ее очень рано начали снимать в кино – она еще была студенткой. И мне было непонятно, когда она это успевает, съемки не отвлекали от учебы. Она правильно умеет распоряжаться временем. При этом в ней нет и намека на звездность, она очень четкая творческая личность, для которой работа важнее всего. Кстати, через несколько лет после Чулпан у меня на курсе учился ее брат Шамиль. Они очень дружны, Чулпан приходила к брату на экзамены, на обсуждение спектаклей. В этой семье вообще настоящий родственный уклад, замечательные интеллигентные родители, которые не имеют отношения к театру.

Домашней девочке Чулпан было совсем не просто адаптироваться в ее новом существовании: жизнь в общежитии, необходимость самой заботиться о постоянно возникающих бытовых проблемах, московские расстояния… Человеку, приехавшему из провинции, пусть и из большого города, многое в этой сфере дается труднее, чем их столичным ровесникам. И соответственно формирует молодого человека. В ком-то может обернуться нахрапом, откровенной наступательностью. Чулпан Хаматову ее новая жизнь заставила повзрослеть и научила отстаивать свои позиции.

Быть может, эти нелегко прожитые годы, проблемы,

связанные с врастанием в иную жизнь, потребовавшие от юной девушки самостоятельности, умения отвечать за себя, пробудили в ней и умение давать отпор всему тому, что было для нее неприемлемо, выработали решительность, укрепили волю.

Конечно, она тосковала по дому. Спасала, как позже говорила сама актриса, постоянная занятость. С утра до вечера она не проводила время, а жила – в полном смысле слова – в институте, слушая лекции и репетируя, репетируя, репетируя…

– Талант и волевой характер – вот формула Чулпан, – вспоминает ее сокурсник Михаил Полицеймако. – Это было видно еще на вступительных экзаменах в ГИТИСе. И на пробах, и на актерских этюдах она всегда была лучшей.

Москва впервые услышала о молодой артистке с необычным именем («Чулпан» по-татарски – «Утренняя заря») после показа студенческого спектакля «Дневник Анны Франк». Потом спектакль перешел на сцену Детского театра и стал одним из хитов театрального сезона. Героиня Хаматовой, Анна Франк, в своей чистоте, цельности, мужестве стала антитезой дисгармонии, жестокости и цинизму 90-х годов прошлого века.

Разумеется, это противопоставление отчасти прямолинейно, открыто, особенно, когда вспоминается хрупкая девочка, почти подросток, так страстно жаждущая жить, что остается внутренне свободной и в тюрьме. Пусть эта тюрьма – чердак обычного дома. Но здесь еврейка Анна Франк вместе со своей семьей скрывается от нацистов, оккупировавших ее родную Голландию. Выйти за пределы чердачных стен они не могут. И все-таки девочка живет по своим законам, полно и глубоко чувствуя течение времени.

Пьеса об Анне Франк была написана по ее чудом сохранившемуся дневнику. При чтении страницы его поражали необыкновенной силой самораскрытия столь рано сформировавшейся личности.

Наверное, игра Хаматовой не в полной мере соответствовала этому впечатлению. Но ведь тогда Чулпан впервые вышла на профессиональную большую сцену. Сила дебютантки была в ее огромной душевной взволнованности, эмоциональном восприятии происходящего и стойкой независимости ее Анны.

…Замечательный русский актер Николай Симонов как-то сказал о себе: «Творить и не быть самим собой невозможно». Не стану утверждать, что именно эта фраза – девиз современной звезды Чулпан Хаматовой. Но в Анне Франк, конечно же, жила присущая ей независимость и воля к свободе, которую ничто не могло не только сломить, но даже поколебать.

Уже тогда Хаматова, мне кажется, связывала себя с четко определенными характерами, гордым способом существования,

причем происходило это в то время, когда слово «выживание» стало чуть ли не определяющим для всей России. От и до…

Через семь лет актриса сыграет Варю Иванову в многосерийном телевизионном фильме «Дети Арбата» по одноименному роману Анатолия Рыбакова, своевольную, непредсказуемую, дерзкую и, главное, позволяющую себе жить в соответствии с собственными нравственными критериями, отказываясь смириться с тотальным насилием и фальшью советской, сталинской системы. Поначалу это живет в Варе неосознанно. Просто эта шестнадцатилетняя девочка спокойно перешагивает официальные запреты, каноны, некоторые из них кажутся ей нелепыми, некоторые безумными, глупыми, бессмысленными. При этом Варя все время светится прихотливой, изменчивой игрой жизни. Солнечные блики словно порхают в ее глазах, в открытости ее чувств, в детской свежести реакций, в ее непосредственности и живом заразительном темпераменте.

На протяжении фильма-романа Варя будет взрослеть. В центре повествования – Варя Иванова и Саша Панкратов, «дети Арбата», которым выпало осознавать мир в страшные советские 30-е годы XX века. Взрослея, Варя и Саша будут утверждаться в своей мужественной непокорности уродливым партийным догмам, в поиске своем, а не государством указанном смысле жизни. В свободе жить и любить.

Предстоит еще вернуться к этой роли Чулпан Хаматовой, на мой взгляд, недооцененной, как и не был тогда должно оценен фильм «Дети Арбата», снятый режиссером Андреем Эшпаем, с которым Чулпан будет работать еще несколько раз. В данной ситуации прыжок через несколько лет был нужен, чтобы обозначить, как четко шла актриса своим и только своим путем. Что на самом деле очень непросто, тем более что раннее признание принесло Хаматовой массу предложений и много ролей, которые не всегда совпадали с ее актерской и человеческой природой.

Заканчивая институт, Чулпан вышла замуж за своего сокурсника Ивана Волкова, сына известных актеров, Ольги и Николая Волковых. Поначалу их брак был счастливым союзом двух одаренных людей, детей конца XX века, способных крепко держать в руках свою судьбу, в том числе и профессиональную.

Несколькими точными штрихами Иван Волков нарисовал портрет своей жены: «У нее сильный характер, и она умеет добиться своего, спорить, искать решение. Но уж если Чулпан берется за работу, если понимает, в чем ее смысл, то отдается ей без остатка, не щадит себя.

Она очень ранима, не терпит хамства, влезания в душу и в

частную жизнь, потому и защищается иногда очень жестко. А вообще она открытый человек, желающий жить полной грудью и всем своим существом. Потому ей очень сложно в нашем мире, где многие начали этим пользоваться».

Иван Волков уехал в Лондон – работать в Театре Славы Полунина. Чулпан осталась в Москве. У них родилась дочь Арина.

Первым театром Хаматовой был Центральный детский, Бородин взял ее в свою труппу. Играла она и на других сценах, в частности в Театре Луны. На сцене Центрального детского сыграла, кроме Анны Франк, Дуню Раскольникову в инсценировке «Преступления и наказания» Достоевского.

Казалось, что хрупкая, тоненькая, пластичная Чулпан создана для амплуа травести и инженю. Таких симпатичных, живых, энергичных мальчишек и девчонок, занимающих большое место в репертуаре молодежных театров. Возможно, Хаматовой предрекали и роли второго плана – очаровательных, жизнерадостных героинь, оттеняющих драматизм судеб главных героинь. Очень скоро зрители оценили талант Чулпан, ее обаяние, если понимать под этим умение заразить зал своим настроением, увлечь и повести за собой, все более влюбляя в свою героиню.

Круг хаматовских симпатичных, милых девочек и мальчиков как бы прорвала ее работа в картине «Время танцора», снятой известным режиссером Вадимом Абдрашитовым. Но было это еще до окончания института. Третьекурсница Хаматова была вызвана на пробы: ей, двадцатилетней, предстояло убедить очень требовательного мастера, что она сможет сыграть роль женщины, чья вера в жизнь почти сломана. Молодой женщины, успевшей уже побывать на войне, странной и, наверное, не самой справедливой. Однажды Чулпан вспоминала, что пришла на пробу к Абдрашитову в маминых сапогах на высоком каблуке и нанеся на лицо автозагар: ей казалось, что так она будет выглядеть старше.

Пробы на роль Кати (так звали эту героиню) были долгими, они длились полгода. Абдрашитов не просто предлагал Хаматовой сыграть перед камерой ту или иную сцену – он вводил ее в роль скрупулезно и нацелено. У этого режиссера обычно как бы заранее, уже на уровне сценария, складывается определенный облик, внутренний, внешний, будущих героев. Затем он ищет соответствия у актеров, находит их, пробует, добиваясь идентичности со своим видением.

Чулпан безумно хотелось сыграть Катю. Она чувствовала, что эта роль может стать новой ступенью на ее дороге, что Катя поможет ей по-иному, строже, глубже взглянуть на окружающий

мир и на самое себя.

Она была утверждена. И с неожиданной для начинающей актрисы страстью и силой говорила о взрослой, большой любви, которую она ни за что не хочет окончательно потерять. Даже тогда, когда, кажется, надежда уже навсегда потеряна. Она любит Валерия, того, кого раненого вытащила с поля боя. Кончилась война, к Валерию приехали жена и дети, чтобы жить вместе с ним на новом месте… Уйти бы Кате, забыть все, но она любит и ждет. Чего – любви, конечно. Той, которой уже никогда не будет.

Фильм «Время танцора» вышел на экран в год окончания Хаматовой института, в 1997 году. Если обратиться к списку картин, вышедших тогда в прокат, то станет понятно, почему маленькая Катя, целиком растворившаяся в своей огромной любви, запомнилась людям, жившим в стране, которую из стороны в сторону раскачивало на волнах постперестройки, отнимая у них право верить.

На экране метались пухлогубые, начиненные силиконом, крашеные блондинки, как эстафета, переходя из одного фильма в другой, выкрикивая при этом слова любви, искажавшие саму суть этого чувства.

Катя Чулпан Хаматовой, стойкий оловянный солдатик, была прекрасным противоядием в деформированной, изуродованной кинореальности, предложенной кинематографом.

Оглядываясь в 1997 год, ощущаешь, что Чулпан Хаматова в первой большой роли находит близкий для себя мотив. Возможно, у другой актрисы он не прозвучал бы так отметно. Но Хаматова усиливает его: это превосходство женщины над своими избранниками. Не интеллектуальное, это было бы скучно для нее. Суть в том, что ее женщины воспринимают жизнь глубже и более страстно, чем любимые ими мужчины.

Не исключено, что именно это уловил Валерий Тодоровский, когда практически после первой кинопробы утвердил Чулпан Хаматову на роль Риты в свою картину «Страна глухих».

Позже актриса считала Риту «однозначной»: «Белое – это белое, а черное – это черное». Но не исключено, что к таким резким, контрастным краскам Риту приводит отчаяние. В подобные минуты все концентрируется, способно терять оттенки.

Любимый человек Риты проиграл огромную сумму и сбежал, оставив девушку в компании своего кредитора. Слабый, пустой малый, он практически предает ее. Рита странно спокойна. Впрочем, для нее не странно возлагать на себя тяжелейшую ношу. Точнее, принять ношу, переданную ей мужчиной. Она и не мыслит, что можно поступать иначе.

Сложность в том, что нормальная девушка, она оказывается в

«стране глухих», вернее, глухонемых. В мире особенном, безмолвном. В мире горькой тишины, где люди по-своему общаются друг с другом, по-своему «слышат» друг друга. Но у Хаматовой Рита так искренна и доверчива, что жизнь, будто сжалившись, в конце концов, оказывается милостива к ней, устанавливая с Ритой идеально правдивые отношения. А иные Рите и не понятны, и не подвластны.

Рита напоминала олененка Бэмби. Особенно сиянием больших, искрящихся глаз. Все было в ней естественно, непроизвольно, непринужденно – даже когда все обстоятельства были против нее. Когда-то актриса сказала: «Анна Франк выстояла – и я должна…»

Конечно, Рита и Анна Франк – фигуры не равнозначные. Их сближает актриса, ее личностное начало, ее позиция. Воля к победе, которой нет у любимого Риты. И, конечно, незаурядность этих героинь, тоже разного уровня, но присущая и Рите. Что поднимает в глазах зрителей ее злосчастного, жалкого любимого. Наверное, в нем все же что-то есть, если молодая, красивая Рита вот так сражается за него! Или это ее огромная душевная щедрость, которой такая женщина способна одарить мужчину?

Еще раз забегу вперед, чтобы рассказать об одном коротком эпизоде из жизни актрисы, который может прозвучать в унисон со словами о душевной щедрости. Хаматова летела со съемок фильма «Лунный папа» из Таджикистана в Москву. Вдруг увидела из иллюминатора фейерверк из звезд – звездопад. Тысячи звезд… «Так пришло понимание, что ты ничего не знаешь об этом мире, – вспоминала потом Чулпан. – В ту минуту всю меня как-то воскресило, пробило внутренне. Это был очень хороший знак. Я тут же загадала желание и разбудила весь самолет, чтобы каждый мог увидеть свою звезду…»

Повторю последние слова актрисы – «… увидеть свою звезду». Мне кажется, в них она неосознанно сформулировала свое человеческое и актерское кредо: одаривать людей надеждой. Это нелегко в актерской профессии, но еще сложнее жить по таким критериям, если иметь в виду реальное обеспечение надежды, которую ты вселил в людские души. Чулпан на это способна, о чем речь впереди.

Роли в картинах Абдрашитова и Тодоровского сразу перевели Хаматову в новую категорию: резко повысился спрос на ее участие в кино.

В 1999 году она начала сниматься у режиссера Бахтияра Худойназарова в картине «Лунный папа».

Кстати, за три года до этого театральный режиссер с мировым именем Питер Штайн, увидев Хаматову в «Дневнике

Анны Франк», пригласил ее на роль Офелии в спектакль «Гамлет», который он собирался ставить. Со своей повышенной эмоциональностью Чулпан приняла это известие. Она была счастлива. Три года – три года! – она жила в ожидании начала работы над «Гамлетом». Но случилось так, что это столь желанное и долгожданное начало совпало у Хаматовой со съемками в «Лунном папе». Известие о «Гамлете» она получила, находясь в Таджикистане. «Я поняла, что не могу… Не могу бросить всех тех, с кем я работала. Обливаясь слезами, я написала письмо об отказе и… И все».

В «Лунном папе», этой модернистской фантазии, Чулпан играла роль по-своему контрастную по отношению к тому, что она играла прежде.

Молодая женщина по имени Мамлакат ищет отца своего ребенка. Женщина эта, по замыслу авторов, фигура символическая, с особым характером. Мне кажется, с первых шагов на сцене и в кино актриса искала для себя опору в реальных жизненных связях ее героини с окружающим миром. В «Лунном папе» ее Мамлакат жила в мире зыбком, почти призрачном. Вместе с тем она была поглощена своей раной, своей драмой, судьбой своего ребенка, который должен скоро появиться на свет божий. В скрещении реалистической почвы, на которой выросла актриса, ее порывистой импульсивности с экспромтами, на которые был более чем щедр режиссер (они очевидны на экране), возникал необычный образ мечтательницы, которой будет, скорее всего, совсем неуютно на нашей грешной и жестокой земле.

Через восемь лет повзрослевшая, опытная Чулпан Хаматова скажет о себе: «Я – идеалист. В свои тридцать лет так и не научилась отличать ложь от правды. Меня нагло обманывают, это видят все вокруг, лишь я ничего не замечаю. Потом тяжело переживаю, когда понимаю, что столкнулась с подлостью…»

Разумеется, это горькое признание отнюдь не калька с образа Мамлакат, но, на мой взгляд, имеет смысл процитировать его. Так, думается, легче понять, почему маленькая, юная таджикская женщина, несмотря на все режиссерские хитросплетения и визуальные изыски, не всегда оправданные, разрушала стену между собой и зрительным залом.

Картина «Лунный папа» принесла серьезные перемены в жизнь актрисы. Фильм был показан на Международном кинофестивале в Берлине. Там немецкие режиссеры отнеслись к Чулпан Хаматовой с исключительной заинтересованностью. И начался как бы «немецкий период» в биографии актрисы.

Но до этого было еще одно особое событие в жизни

Хаматовой. Взгляд на него с временной дистанции позволяет назвать это событие судьбоносным. Главный режиссер Театра «Современник», Галина Борисовна Волчек, пригласила Чулпан на роль Пат в спектакль «Три товарища» по одноименному роману Ремарка. Спектакль ставила Галина Волчек.

С этого момента жизнь актрисы начала делиться между границами, жизнь в России и жизнь в Германии.

Рождение дочери Арины стало очень короткой паузой в работе Хаматовой в театре и кино. Через некоторое время распался ее брак с Иваном Волковым. Ранние интервью Чулпан полны восторженных рассказов о своей семье, муже, их счастливом союзе… О ее привязанности к свекрови, которая стала для нее едва ли не самой близкой подругой… А потом наступил развод – интеллигентный, к счастью, не давший почвы для обсуждений в бульварной прессе. Хаматова и Волков после развода сохранили дружеские отношения.

На этом поставлю точку. Личная жизнь актрисы принадлежит ей и только ей. Коль скоро Чулпан Хаматова, с ее чувством ответственности, чувством долга перед близкими, умением быть благодарной, решилась на разрыв, стало быть, не могла поступить иначе.

Спустя годы Волков в одну из круглых дат в жизни его бывшей жены замечательно рассказал об их совместных годах учебы в ГИТИСе:

«– Наш курс был сплошные яркие индивидулаьности. И все равно в этом «букете талантов» Чулпан выделялась своей необычностью, непохожестью… И когда ее единственную с первого курса пригласили в спектакль Молодежного театра, где были сложные танцевальные партии, это никого не удивило. А вскоре она начала сниматься в кино. Я даже завидовал ее организованности и прилежности. Она вела тетрадки с подробным разбором роли – с ремарками, комментариями. Удобная вещь, я тоже стал так делать.

– Я слышала, ваша мама, актриса Ольга Волкова, и сейчас хорошо к ней относится?

– Мама ее очень любит. Для нее Чулпан как родная.

– Вы не были против, когда Чулпан забирала вашу маленькую дочку с собой на съемки?

– Всегда доверял Чулпан на сто процентов. Мы с ней общаемся, ребенка не делим, у нас прекрасные отношения».

В Германии сложился гражданский брак Хаматовой с танцовщиком Алексеем Дубининым. Там она снимается в нескольких картинах. Ездит в Москву, где репетирует, а позже играет Пат, Патрицию Хольман, в «Трех товарищах».

Ее немецкие фильмы – «Тувалу», «Виктор Фогель – король рекламы», «Гудбай, Ленин». В «Тувалу» она нежная, чуть отрешенная от реалий Ева. В окружающем ее мрачном и дождливом мире Ева мечтает отправиться на остров с таким манящим, волнующим названием Тувалу… Картина «Гудбай, Ленин», пожалуй, самая яркая в череде зарубежных лент Чулпан Хаматовой, хотя роль ее там не так и велика.

Занятна сама картина – смешная, печальная, в которой главная героиня, вернувшаяся из продолжительной, длиной в несколько лет комы, оказывается в другой Германии. Той, где больше нет Берлинской стены, коммунистов, социального террора, соответствующих запретов и т. д. и т. п. Эту женщину, убежденную коммунистку, ее семья, дети пытаются всячески оградить от столкновения с новой действительностью.

Чулпан Хаматова играет жену сына героя, русскую. Играет забавно, вполне профессионально, но фильм выстроен таким образом, что ее героиня так или иначе фигура второго плана. Некая краска в течение фильма: русская женщина, живущая в Германии, милая, неглупая, чуткая. Кажется, даже более чуткая, чем родные дети главной героини. В сценарии роль была больше, но часть ее выпала во время монтажа. Тем не менее, в этой тоненькой, большеглазой русской было нечто неординарное, что, возможно, связано с энергетическим потенциалом актрисы, ее острой, напряженной эмоциональной жизнью. Она всегда вносит это в свои взаимоотношения с другими. Тем более в данной ситуации. Она все-таки остается еще отчасти чужой среди окружающих ее, даже связанных с ней семейными отношениями.

Съемки в Германии, позже в Австрии сделали Чулпан Хаматову известной за рубежом, что было само по себе немаловажно. А далее она неизменно радовала своим присутствием на экране, одалживая себя роли, нередко выводя свою героиню за пределы обыденной колеи. В «немецких» картинах иногда пробивались отзвуки любимых Хаматовой тем. Но настоящая ее актерская жизнь была в России, в Москве. Тогда – на сцене «Современника».

Спектакль «Три товарища» – поклон 50-м и 60-м годам, когда Эрих-Мария Ремарк был одним из самых любимых, самых читаемых у нас писателей.

Всякая талантливая проза чаще всего трудно поддается своему сценическому воплощению. История трех товарищей, бывших солдат Первой мировой войны, о том, как не дано умным, порядочным, честным парням врасти в новую для них жизнь, ощутить себя своими у себя дома, в послевоенной Германии. Нищета, безработица, подонки, вырвавшиеся из тьмы и

стремящиеся на самый верх власти, те, кто уже скоро будет хозяином жизни и смерти десятков миллионов людей… Вот мир, в котором живут герои романа, Роберт и Пат, мир, в котором фашисты наступают со всех сторон. Он не для романтиков, идеалистов, не способных смириться с жестокостью, цинизмом, стремительно нарастающей агрессией. Да, все это не для «трех товарищей», тем более не для Пат. Она знает, что скоро уйдет из жизни, сжигаемая туберкулезом, тогда с этой болезнью не умели бороться. Но даже если бы и умели, Пат обречена на уход из жизни в еще большей степени, чем бывшие солдаты Отто, Готфрид и Роберт. Роберт, который неожиданно для себя влюбится в Пат. Влюбится с первой минуты, ощущая, что перед ним женщина удивительная, необычная, в ней переплелись чистота, наивность с упрямой силой, воля и печальное смирение перед грядущим.

В романе Пат говорит о себе, что она не женщина, а «фрагмент». Нечто эфемерное, не дающееся в руки, обреченное на короткий век.

Пат тоже долго до конца не дается в руки Роберту, ускользает от него, боясь сделать его жизнь еще труднее: слишком короток будет час их любви…

Дитя последней четверти XX века, Чулпан Хаматова достаточно твердо стоит на земле. Даже в обстоятельствах смертельно больной Патриции Хольман актриса не может уйти от присущей ей, Чулпан, воли к жизни и жажды счастья, пусть и ненадолго мелькнувшего перед ее смертью. Она многого ждет от этого внезапного, чистого счастья. Так много, что поначалу боится поверить, когда оно уже с ней.

Во время первых встреч она еще пытается уйти от Роберта, оберегая его от ударов: болезнь отзывается в ней повышенной чуткостью, в том числе и к чужой боли. Но, очень скоро осознав свою духовную, нравственную близость с Робертом, она перестает отталкивать его от себя, пока не сдается ради последней вспышки счастья. Что актриса играет с особой бережностью.

Хаматова постоянно ищет для своих героинь максимального напряжения душевных сил. Такое состояние она стремится продлить настолько долго, насколько ей это позволено драматургом и режиссером. Иногда и по собственной инициативе. Она дает выход своей неустанной энергии, предельно обостряя ситуацию. Порой превращает как бы и обыкновенный поступок – в необыкновенный. Будни не ее стихия.

Все это прекрасно вписывалось в образ Пат, прекрасного фрагмента, отколовшегося от чуждого ей мира. Патриция Хольман была сыграна Хаматовой, когда ей было двадцать четыре

года. В таком возрасте для многих молодых актрис все еще как бы продолжается некий разбег, приближение к своей главной теме, к тому, чем будет позже наполнен их уже «взрослый» диалог со зрителем. У Чулпан работа в «Трех товарищах» стала переломным, на мой взгляд, моментом, переводя актрису в новое измерение. Стало ясно, что актриса уже готова к полноте самовысказывания. Но всегда ли давал ей такую возможность кинематограф?

Хаматова не относится к тем актрисам, которым свойственна жесткая избирательность в выборе ролей в кино. Конечно, она берется далеко не за все то, что в огромном количестве ей предлагают режиссеры и продюсеры. Она практически не снимается в телевизионном кино, по крайней мере, в телефильмах и сериалах-однодневках. В таких ситуациях она неумолимо требовательна. Исключение она делает для настоящей литературы и талантливых режиссеров. Так было, когда согласилась сниматься в «Детях Арбата», «Казусе Кукоцкого» и «Докторе Живаго». То есть в фильмах, далеко отстоящих от потока плохо скроенных, примитивных лент. От сиюминутной телевизионной кинопродукции.

Вместе с тем у Чулпан Хаматовой есть роли в кино, где практически только ее личное обаяние и заслуженная популярность обеспечили ей и картине внимание зрителей.

Говорится об этом не в укор актрисе. Каждый выбирает свою дорогу, в жизни каждого существует множество обстоятельств, влияющих на то или иное его решение. Кстати, бывает, что иногда и картина не лучшая, слабая неожиданно может вспыхнуть и заиграть в нескольких эпизодах благодаря участию талантливого актера.

Такой ролью, мне кажется, стала для Хаматовой Соня в картине режиссера Веры Сторожевой «Греческие каникулы». Фильм-реклама отдыха на дивном греческом острове Кефалония – и не более того… Но Чулпан вопреки всему несколькими штрихами набросала портрет не самой счастливой девчонки, бежавшей из постперестроечной России в надежде найти свою долю где-то в Европе и в результате вынужденной в этой благословенной Европе зарабатывать на жизнь, торгуя собой. Греческие идиллии оказались не для нее.

Не апеллируя ни к жалости, ни к снисхождению к себе, Хаматова угадала в Соне не растерянную в бедах, унижении, разочарованиях доброту и соучастие. Материал для этого был у актрисы мизерный. Но мятущаяся, вроде бы неразумная, импульсивная Соня вышла в картине на первый план, затмив своей естественностью, безыскусностью, доверительностью

главную героиню с ее выдуманными страстями.

Соня была для Чулпан эскизом: несколько уверенных мазков, брошенных на холст, по дороге к чему-то сущему для нее.

Еще до роли Сони в «Греческих каникулах» Хаматова начала сниматься в «Детях Арбата». Режиссер Андрей Эшпай знал театральные работы Чулпан. Знал, как широк ее диапазон, что было очень существенно для роли Вари Ивановой, на которую он утвердил Хаматову. Он не ошибся, поверив, что она будет как нельзя более органична, играя девушку из 30-х годов прошлого века, одну из ключевых фигур в его повествовании. Режиссер услышал в других героинях Хаматовой голос человека, отказывающегося мириться с ложью и унижением. Увидел личность абсолютно свободную, живущую так, как подсказывают ее чувства.

Именно такая Варя Иванова нужна была режиссеру и соответственно фильму: юная, смелая, непредсказуемая, которая в страшные годы сталинского террора, на пике репрессий, арестов, расстрелов позволяет себе оставаться самой собой.

Дерзкая непокорность души и сердца – такова суть Вари, ни в чем и никогда не изменившей себе. И своей любви к Саше Панкратову, которую она пронесла с детских лет до их общей последней минуты.

Вместе со своим партнером Евгением Цыгановым Чулпан Хаматова связывала время, прошлое и настоящее. Современные молодые актеры, возвращая к реалиям семидесятилетней давности, напоминали, как страшно соглашаться с уродливой изнанкой внешне грубо раскрашенной и донельзя отлакированной тотальной лжи.

Саша и Варя не создают подпольных организаций. Не делают громких заявлений. Не произносят пафосные речи. Они не публичные люди, более того, страшные реалии заставляют их все больше и больше сужать круг общения. Что неосознанно заставляет их еще стремительнее двигаться навстречу друг другу. Саша старше Вари, к началу своей экранной истории он еще наивен, еще не представляет себе, что есть жизнь, в которую он вступает. Детская мудрость Вари позволяет ей понять происходящее быстрее Саши. Она вне всяких влияний, вне политических страстей. Она по-настоящему самодостаточна, что и усложняет ее существование, и в чем-то делает проще. Напомню: актриса говорила о черном и белом, двух красках, которыми Варя Иванова определяет происходящее с ней. Но так и поступают дети, которые остро чувствуют фальшь и называют вещи своими именами. Что и делает Варя – ребенок, который старше взрослых…

Для Саши школой становится арест, предательство бывших друзей, его ровесников, через эту горестную призму он начинает видеть, что происходит с ним и вокруг него на самом деле. Варя, этот шустрый подросток, врывается в жизнь практически без иллюзий. Разве что обманется, выйдя замуж за обаятельного красавца, профессионального карточного шулера, прекрасно сыгранного Юрием Колокольниковым. И уйдет от него по-взрослому сдержанно, решив все в одночасье. Хаматова соединяла постепенное взросление души Вари со всем тем, что было изначально заложено в ее натуре, с ее эмоциональным и духовным потенциалом.

Первое время она еще достаточно смутно ощущает подводные рифы, которые по мере происходящего с Варей приобретают вполне четкие очертания и больно дают знать о себе. И тогда она уже совершенно сознательно откажется с ними мириться.

У актрисы есть отличные, исполненные тишины и чистой лирики сцены, в которых она вместе с Сашей мечтает о путешествии в космос (пусть тогда все это называлось по-другому). Она парит, когда Саша дарит ей удивительный камешек – залог его любви к ней, залог их общего будущего. В эти минуты Варя как бы затихает. Затаивает дыхание. Забывая о том, что окружающие реалии бесконечно далеки от того, о чем она и Саша сейчас грезят. Ее коснулось дыхание чуда, и она верит в него. Ее глаза будто мерцают, лицо озарено, Варя слышит музыку, которую играют только для нее и для ее Саши. Но вскоре наступит момент, когда эта непокорная девочка окажется, в сущности, единственной опорой для Софьи Александровны, матери арестованного и высланного Саши.

Еще до работы в фильме «Дети Арбата» у Чулпан был театральный опыт работы с Евгенией Симоновой, снимавшейся в роли Софьи Александровны Панкратовой, причем опыт удачный в антрепризном спектакле «Сильвия», где Хаматова замечательно играла… собачку Сильвию. В картине актрисы словно устремлены навстречу друг другу, их дуэт идеально органичен. В нем нет старшей и младшей, опекающей и опекаемой. Равные перед свалившимся на них страшным горем, они не просто подруги: они – товарищи, пытающиеся противостоять в меру отпущенного им и даже сверх того, сохраняя при этом неизменное чувство собственного достоинства и внутренней свободы.

В наши дни внутренняя свобода героев и героинь проявляется, к сожалению, чаще всего в вызывающей внешней раскованности, чем уже никого не удивить. В искаженные ложью тридцатые годы прошлого века, чтобы выжить, надо было молчать, приспосабливаться, унижаться. От всего этого Варя

Иванова однажды и навсегда отказывается. В том числе и в поведении своем, его внешних проявлениях. Даже бесспорная женственность девушки окрашена своеобразным вызовом, что не только не отталкивает от нее сильный пол, но, напротив, привлекает и увлекает.

Сила характера, стойкое отвращение к фальши, отвага – все это так явственно в личности Вари. Вместе с режиссером Чулпан Хаматова ищет соответствующий пластический рисунок роли. Варя постоянно в движении, в смене настроений – а смены эти ох как постоянны! Все отражается на ее лице, Варя не дает себе труда скрывать собственное отношение к тому или иному событию или человеку, с которым в данную минуту связывает ее жизнь. Правда, с течением времени Варя становится не то чтобы сдержаннее – скорее несколько умудреннее всем пережитым и переживаемым ею. Она уже понимает, что прямая оппозиция всему происходящему с ее страной, с ее согражданами только усугубит ее собственную участь и будущее близких ее людей. И все-таки, по главному счету, она – все та же Варя, готовая действовать, отстаивать свои непреложные позиции, сострадать и помогать.

Необычная раскованность героини Хаматовой была принята неоднозначно. Какая-то часть зрителей отказывалась с этим смириться, в основном люди старшего поколения, настаивавшие на том, что-де в тридцатые годы девушки вели себя иначе… Будто все они в те годы были вылеплены в инкубаторе на один манер. Прелесть Вари Ивановой и была в ее неординарности, в способности жить по своим законам, не прогибаясь и не склоняя голову перед ненавистной системой. Но даже самые непримиримые зрители сходились с союзниками актрисы в том, что ее Варя незаурядна и памятна.

Ее абсолютная свобода, в том числе и в пластических решениях, тревожила, заражала, передавалась в зрительный зал, пробуждая в людях ответную энергетику. А это дано очень немногим современным артисткам, к сожалению, нередко оставляющим нас безучастными, как бы драматично ни складывался путь их героинь.

Варя Иванова не входила – она врывалась в нашу общую жизнь. Ошибалась. Металась. Влюблялась – продолжая навсегда любить Сашу Панкратова, что же, ведь и так случается с женщинами, подобными непредсказуемой Варе. Доминирующее начало личности актрисы, ее человеческая, актерская природа привели к огромной востребованности ее и в театре, и в кино.

Рождение второй дочери, Алины, по-домашнему – Аси, ненадолго увело Хаматову от сцены и экрана. Чулпан наделена

редкой способностью внешне почти не меняться после родов. Когда я вспоминаю актрису – не на сцене и на экране, а ту, какой мне приходилось видеть ее в непосредственном общении, уже мать двоих детей, я вижу перед собой тоненькую, хрупкую, юную женщину, которая держит за руки двух маленьких девочек, одна – справа, другая – слева: женственная, грациозная Арина и стремительная, резвая Ася. В 2009 году на свет появилась третья дочь.

При всей невероятной занятости Хаматовой дети занимают огромное место в ее жизни.

Во время съемок «Греческих каникул» она увезла их на остров Кефалонию, где шли съемки картины, как рассказывали мне коллеги Чулпан, она уделяла дочкам каждую свободную минуту.

Несколько лет назад внимание актрисы обратилось на детей, больных раком. Не стану подробно писать о том, в каком состоянии находится современная российская медицина, о ее нищете и соответствующих проблемах в ее существовании. Даже в такой сфере, как онкология. В этом случае лучше дать слово самой Чулпан Хаматовой, которая конкретно и точно рассказывает, что привело ее к подвигу на ниве благотворительности. Иначе не могу назвать то, что она сделала и продолжает делать…

«Несколько лет назад в Казани заболел мой племянник, ему поставили диагноз, равносильный смерти. Я тут же бросилась к столичным врачам. Оказалось все не так страшно. Не излечимое в Татарстане побеждают в Москве. Здесь больше возможностей, в первую очередь технологических… Словом, я печально открыла мир, о котором даже не подозревала, даже не задумывалась. А тут соприкоснулась и поняла, что не могу остаться в стороне».

И она не осталась. На сцене ставшего для нее родным Театра «Современник» Чулпан Хаматова вместе со своей подругой, актрисой Диной Корзун (с ней она снималась в «Стране глухих», с тех пор они дружны), организовали концерт звезд кино и театра. Театр бесплатно предоставил для этого свою сцену. Концерт-вечер назывался символически: «Подари мне жизнь». На призыв Чулпан откликнулись многие: доктор Леонид Рошаль, Олег Янковский, Олег Табаков, Евгений Миронов, Александр Калягин, Марис Лиепа, Алла Сигалова, Татьяна Друбич, Ингеборга Дапкунайте, Юрий Шевчук, Гарик Сукачев, актеры «Современника» и много, много других. Главной целью был сбор средств для отделения гематологии детской республиканской больницы в Москве, куда свозят больных детей со всей России, и не только.

«Скептики, – вспоминала Хаматова, – говорили, мол, затея

безнадежная, ползала пустым останется. Грустные прогнозы, к счастью, не оправдались, многие желающие не смогли попасть, поскольку не оказалось пустых мест. Собранного хватило на покупку аппаратуры по облучению крови – триста тысяч долларов. За две штуки (Хаматова говорит о двух системах для облучения крови. – *Э.Л.*). И даже осталось на неотложные нужды! Понятно, что денег все равно мало, но ведь любое дело лучше бездействия. Больному мальчику подарили видеокамеру, о которой он давно мечтал, и результат анализов вдруг улучшился. Без всяких новых лекарств: у человека сбылось заветное желание, только и всего. Здорово!».

Чулпан Хаматова не удовлетворилась проведением одного благотворительного концерта. Она по сей день продолжает эти акции, неизменно находя отклик у коллег. Человек долга, человек, ощущающий чужое горе как собственное, она не может ни остановиться, ни передать ею начатое в другие руки. Она рядом с маленькими, обреченными судьбой людьми.

В чем-то и сама Чулпан, которой уже тридцать шесть лет, известная, любимая актриса, человек в чем-то достаточно жесткий, остается ребенком. Недаром она как-то сказала о себе: «Я – абсолютная идеалистка…»

Рискуя навлечь на себя негодование части критиков, напомню об одном из героев Чулпан Хаматовой, именно герое, а не героине, – мальчике Андрия из спектакля Театра «Современник» «Мамапапасынсобака», назвав его идеалистом. Таков он у Хаматовой, Андрия – идеалист. Этот хамоватый, развязный задира… Разнузданный маленький хулиган, дебошир, который постоянно находится в боевой позиции, на самом деле он действительно идеалист. Идеалист, который неосознанно ищет гармонии в обезумевшем, сошедшем с колес мире. Одинокий, маленький подросток своим хамством и дерзостью выражает свое отношение к реалиям.

В спектакле-перевертыше взрослые актеры играют маленьких детей, в свою очередь, играющих во взрослых. В своих взрослых родителей, при этом не просто копируя их поведение и взаимоотношения, а отчасти шаржируя и тем самым подчеркивая фальшь и ложь в существовании старшего поколения. Действительность в их изображении искажена до уродства. В этом шумный ушастик Андрия по-своему абсолютно прав, правдив, не обманывая себя и никого другого не желая обманывать.

В глубине души мальчишка исполнен печали, не по-детски мудр в восприятии жизни. И все-таки не теряет надежды. Иначе зачем нам жить?

Надеждой завершала Хаматова спектакль, в котором, на мой

взгляд, сыграла свою лучшую сценическую роль.

В 2003 году актриса была удостоена Государственной премии Российской Федерации за три ее театральные работы: Анна Франк, Патриция Хольман и мальчик Андрия…

К этому времени она уже была одной из первых в новом актерском поколении. Один за другим появлялись картины с ее участием. Естественно, не все равнозначные, как и роли в них Чулпан Хаматовой. Но таков нормальный ход актерской биографии.

А далее в столичном аэропорту «Шереметьево» актриса встречает известного театрального режиссера Кирилла Серебренникова. Они знакомятся. И первой их общей работой становится спектакль «Антоний и Клеопатра» – дерзкий, авангардистский, спорный. Причудливый и ироничный – более ироничный и, думается, не нарочито активно осовремененный. Хотя это далеко не всегда резонирует устремленности автора пьесы Уильяма Шекспира.

Хаматова верно уловила почерк, манеру Серебренникова: она предельно эксцентрична и вместе с тем необыкновенно притягательна. Рисунок роли резкий, угловатый. Одновременно в юной Клеопатре было и что-то от густого гротеска.

Мне кажется, Чулпан Хаматову трудно представить в классической роли, сыгранной в идеальной классической традиции… Это ни в коем случае не укор, не похвала: только констатация собственного представления об актрисе, которая целиком, абсолютно принадлежит нашему времени.

В фильме «Гарпастум» Алексея Германа-младшего Хаматова играет женщину Серебряного века, убирая всякую романтическую дымку. Свобода нравов, которую исповедует ее героиня, отнюдь не связана, как ожидалось бы, впрямую с образом жизни художественной среды, богемы начала XX века, когда люди предпочитали глубине чувств игру в чувства, нередко перераставшие в подлинные. И нередко оборачивающиеся трагическим финалом.

Героиню «Гарпастума», странную, «нездешнюю», на ее связи с мужчинами толкает одиночество, тотальное бедствие наших уже дней. Она отдается очередному партнеру, точно холодно издеваясь над самой собой, жестоко и беспощадно.

В 2006 году на телевизионный экран вышел многосерийный фильм Александра Прошкина «Доктор Живаго» по одноименному роману Бориса Пастернака. Чулпан Хаматова играла Лару, «любовь небесную» Юрия Живаго. Выбор режиссера удивил многих…

«– Но роман «Доктор Живаго» в разное время читается по-

разному, по-другому, – оппонировал режиссер. – Пастернак написал в Ларе историю Ольги Ивинской и создал определенный тип женщины. Белокурая, белая, большая, вся такая русская… Ивинская, одним словом.

Если бы я снимал этот роман двадцать лет назад, то Ларой была бы Маргарита Терехова. Сейчас у нас совершенно другая страна, которая живет вокруг фантома свободы. И, мне кажется, феномен этой женщины, Лары, в том, что это единственное абсолютно свободное существо. Во многом благодаря тому, что она, в общем, иного происхождения, полубельгийка, полуфранцуженка, выросшая в России, по всем параметрам воспитания и даже вероисповедания – она здесь. А по темпераменту, по реакции, по бесовскому чувству абсолютной независимости и свободы она чужая. И вот эта «чужая», в сущности, и манит всех трех мужчин, Живаго, Комаровского и Патулю.

– И потому вы взяли на эту роль Хаматову?

– Да…»

В интервью режиссера хотелось бы сделать акцент, во-первых, на неожиданной связи имен Маргариты Тереховой и Чулпан Хаматовой. Терехова властно царила на экране в 70-х и начале 80-х годов прошлого столетия. Инфернальная, близкая и далекая, живущая на земле, но еще более в космической дали, она оставалась желанной и недоступной, манящей, подобно звезде, на которую смотришь, подняв голову и зная, что никогда не дотронешься до нее рукой… Терехова могла погрузиться в мистику духа и нравственно очищать, оставаясь не бесплотным духом, а человеком, женщиной, придавать личную окраску тяге ее героини к любимому человеку, открывая для нее новую перспективу в жизни и любви.

Героини Хаматовой почти всегда вступают в конкретный поединок страсти между женщиной и мужчиной, поединок двух характеров, сведенных судьбой в один союз. Иногда это и поединок двух правд, чаще у актрисы это бывает на сцене. Противостояние очень современное…

В «Докторе Живаго» в Ларе есть и понимание мужчины, следование за ним, есть женская самоотверженность… Но – именно в кинематографической трактовке – Лара так до конца и не соединялась с любимым Юрием Живаго, оставляя для себя пространство для будущего. Оттого в картине финал иной, чем в романе. Но органичный для Лары в исполнении нашей современницы Чулпан Хаматовой.

Помнится, читая страницы романа Пастернака, посвященные любви Лары и Юрия, на ум приходили слова Раскольникова,

обращенные к Соне, они не попали в опубликованный текст «Преступления и наказания», но остались в «Памятниках» Достоевского: «Почему я к тебе привязался, потому что ты одна только моя, один только человек мне и остался…». Слова эти, подобные русской «Песне песней», я относила и к Живаго, и к Ларе. К экранной Ларе, мне кажется, их не отнести. Она будто потаенно оставляет для себя право решать свою судьбу в главные ее мгновения независимо от чувства. Это логическая, справедливая, современная позиция, во многом рожденная временем. Имеющая право на существование, замещающая образ женщины, поэтически разработанный в старой классике. Таково современное проявление «закона личности» (опять Достоевский) в переплетении со сложнейшими явлениями и проблемами нового тысячелетия в жизни человечества.

Свою Лару Хаматова сыграла точно и уверенно, начиная с первого появления в картине мадемуазель Гишар (это девичья фамилия героини), похожей на нынешних школьниц-старшеклассниц не только внешним обликом, но и способом общения с окружающими, с отчаянно влюбленным в нее Патулей, с любовником ее матери Комаровским, который станет и ее, Лары, любовником. И до ее отъезда в Париж с непотопляемым холодным циником, все тем же Комаровским, который может обеспечить Ларе и ее дочерям благополучное существование. Трагическая участь Лары, написанной Пастернаком, радикально изменена на экране, и Чулпан Хаматова талантливо вписывается в новую концепцию. Вместе с режиссером актриса возвела новое здание на новом фундаменте, для нее органичное.

Актриса она очень определенная, что никак не означает обуженных рамок в ее репертуаре. Напротив: Хаматова, уже став одной из главных властительниц лирико-драматических ролей, великолепно ощущала себя в ролях характерных. Одно из самых убедительных тому доказательств – ее работа в картине Андрея Эшпая «Многоточие». Будучи автором сценария этого фильма, достоверно подтверждаю, что немецкая журналистка Урсула стала заметным персонажем картины во многом благодаря Чулпан Хаматовой.

Любопытна сама по себя история ее прихода в нашу картину. Поначалу и речи не было об участии Чулпан в этом фильме. Роль главной героини, известного скульптора Киры Георгиевны, изначально была написана для Евгении Симоновой. Что касается эпизода с появлением в мастерской Киры Георгиевны зарубежной журналистки, то он был короток, всего несколько штрихов, речь шла о приглашении французской актрисы Доминик Санда, когда-то прославившейся в картине Бернардо Бертолуччи «XX век».

Санда была больна, когда получила приглашение из России. В этот момент в группе появилась Чулпан. Ее дружеские отношения с Андреем Эшпаем продолжались, и актриса сказала, что хотела бы сняться у него в «Многоточии». «Не могу же я предложить тебе практически эпизодическую роль французской журналистки!» – ответил режиссер. – «Можете, – спокойно согласилась Чулпан. – Только она должна быть немкой…»

Немецкий акцент в русской речи хорошо знаком Хаматовой, для нее он не составлял труда, и так началась ее работа в «Многоточии». Так она сыграла деловую, вроде бы собранную и деловитую, а на самом деле наивно-трогательную, чуткую молодую женщину, которая хочет услышать от Киры Георгиевны ответ на вопрос, счастлива ли она? Она появляется в студии Киры в тот момент, когда Кира только что навсегда простилась с единственно любимым мужчиной. Она вообще не может говорить, но Урсула, явившаяся на интервью с немецкой пунктуальностью, наступает – задает вопросы, требовательно всматривается в застывшее лицо Киры, требовательно ждет… Пока Кира не начинает рыдать. И тогда замкнутая профессиональной броней, менталитетом, привычкой к разным встречам с интервьюируемыми журналистка неожиданно понимает, что происходит с ее собеседницей. Она не утешает ее – можно ли утешить женщину в такой ситуации? Она плачет вместе с ней…

За эту роль Чулпан Хаматова была удостоена премии «Золотой орел» Российской киноакадемии искусства и науки.

Хаматова стала непременной участницей всех картин, снятых Андреем Эшпаем. Вплоть до исполнения крохотной роли посланца татарского хана Ивану Грозному, в которой Чулпан играет юношу с вырезанным языком. Такие посланцы безопаснее, коли их отправляют в стан врага: уж они ничего не выдадут! Чулпан появляется в одной из серий «Ивана Грозного» буквально на несколько минут, неузнаваемая, действительно похожая на юношу. Передает послание, русские говорят с посланцем, то есть пытаются его расспросить, он же пытается жестами им ответить… Пока, измученный, не открывает безъязыкий рот… Маленькая трагедия сыграна до конца…

В «Событии», экранизированной Эшпаем пьесе Владимира Набокова, Хаматова снялась в главной роли. Новаторская поэтика картины, ее стилистическое своеобразие потребовали от актрисы тончайшей гаммы красок, почти безмолвного перетекания из одного состояния героини в другое, третье… Все это наполнено нарастающей тревогой. Почва зыбко колышется под ногами героев, в конце концов не оставляя надежды.

Люба, героиня Хаматовой, глушит в себе страх и тоску

алкоголем. Но все уже настолько разрушено в ней, что опьянение рождает еще больший тремер. Воспоминания о погибшем ребенке. О потерянной любви. И о бессмысленности каждого прожитого дня.

Текста, тем более подробно объясняющего прошлое Любы, у Хаматовой минимум. И она абсолютно оправданно ищет опору в пластике, так она впервые играет некую вневременность происходящего, какие-то резкие внутренние толчки, всякий раз напоминающие ей, что все давно обречено.

Актриса согласилась на еще одну роль у близкого ей по духу режиссера. Сыграла женщину-змею, видение, являющееся в жутком сне поэту Тучкову в фильме Эшпая «Элизиум». Она существует вне земли, вне неба, страшное создание фантазии поэта, рожденное его болью. Удивительная артистка, Чулпан Хаматова безупречно владеет своим телом, становясь как бы отвлеченным, дистиллированным голосом в симфонической конструкции картины.

Недаром Хаматова занята в спектакле хореографической композиции Аллы Сигаловой «Бедная Лиза», где танцует на пуантах на уровне профессиональной балерины.

Разумеется, актриса играет новые роли – в кино и театре. На сцене «Современника» Машу в «Трех сестрах» Чехова, прежде была в этом спектакле Ириной. Сыграла вместе с Евгением Мироновым в Театре наций в «Рассказах Шукшина» сразу несколько ролей. А в 2008 году снялась в фильме Алексея Германа-младшего «Бумажный солдат», получившем две премии на престижном Венецианском Международном кинофестивале.

Формально это картина об отряде первых космонавтов. По сути – о конце «оттепели» в Советском Союзе, соответственно – крушении надежд, потере социальных и нравственных ориентиров, нарастающем внутреннем сломе, отторгающем даже близких людей друг от друга.

Нечто подобное происходит в семье врача при группе космонавтов. Красивые, молодые, образованные, муж и жена потеряли былое согласие. Общение становится невозможным, вызывая раздражение, неприятие, что они сами не могут объяснить и для самих себя. Все потому, что потеряна почва под ногами – почва-вера. А с ней и смысл любого деяния, любого чувства, кроме неприязни, в первую очередь к самим себе.

Играть роль женщины, все больше лишающейся остатков былых надежд, понимающей, что муж уходит от нее, и не к другой женщине, а в небытие, ускоряя свой уход, – вероятно, было очень нелегко. Диалоги смутны. Кажется, все время разыгрывается некий спектакль, его персонажи – лица изначально

страдательные, гибнущие. Новые социальные условия, видимо, сжимают тисками, но речи ведутся о другом… Муж тяжело болен, его сердце может остановиться в любую минуту, но он отказывается уехать в Москву, лечиться, вести иной образ жизни. Это не любовь к своему делу, как было положено героям нашего кино, тем более в фильме о первых космонавтах. Это сознательное отречение от жизни, акцентированное, постоянно подчеркиваемое режиссером.

Он не дает актрисе обычно желанного для нее простора. Хаматова принимает эти условия, она драматична, особенно в финале. Овдовевшая, перенесшая операцию на мозге, она живет в долг, зная, что осталось ей немного земных лет, а может быть и дней. Наверное, у страстной, эмоциональной Хаматовой еще не было ролей такого плана. То ли это какие-то новые векторы в ее исканиях, то ли обретение некого опыта в попытке отойти от себя?

Она родила третью дочь. Сейчас ее спутник режиссер и продюсер Александр Шейн. Репетирует новый спектакль «Враги. История любви» на сцене «Современника». В октябре 2010 года участвовала в церемонии закладки первого камня будущего Детского оздоровительного центра. Читает предложенные ей сценарии. Искусство для нее – «сокращенная вселенная», в которой она так или иначе, но всегда говорит о любви и свободе, подымаясь на новые ступени. Таких ступеней у нее впереди еще очень много…

«ДУША – ЭТО СОПРОТИВЛЕНИЕ» Константин Хабенский

Каждое время ищет и находит своего главного актера на роль Гамлета. И каждый такой актер заново переосмысливает великий текст Шекспира, расставляя свои акценты.

Константин Хабенский сыграл Гамлета в концертном исполнении, аранжированном музыкой Чайковского. Но о его Гамлете думалось почти с первых появлений Хабенского на экране. А позже – глядя на актера в роли… Лукашина в картине Тимура Бекмамбетова «Ирония судьбы-2». Казалось бы, этот более чем средний фильм менее всего способен ассоциироваться с гениальной пьесой, рождая размышления о герое, исполненном трагических противоречий, о смысле жизни.

Однако в скромном российском гражданине Лукашине, не достигшем карьерных высот, не сколотившем солидного состояния, не обладающем высоким социальным статусом, хотя, быть может, именно поэтому время ощущалось как бы преломленным через сознание человека, пытающегося самой природой своей отстраниться от грязи, пошлости, цинизма и холодной жестокости наших дней. И пусть не сопоставимы масштабы трагедии Гамлета и личной драмы обыкновенного россиянина начала XXI века. Но близка их рефлексия, их уход в

себя, их тоска о поверженных ценностях.

В этой работе, возможно и не оставившей заметного следа на пути Константина Хабенского, актер неожиданно рассказал о душе, сжатой болью, которую вряд ли излечит роман с холодноватой питерской барышней. Счастливый финал их взаимоотношений, грядущий брак как-то не обещал безмятежного счастья и желанной гармонии для Лукашина, о чем он сам хорошо знал, как бы удачно ни складывались обстоятельства его жизни.

Было в природе этого героя и нечто близкое определению, пришедшему еще из XIX века: «лишний человек». Нас, советских школьников, бессмысленно долго и настойчиво учили смотреть как бы сверху вниз на этих «лишних». Места под солнцем, по мнению партийных идеологов, заслуживали те, кто сделан из стали или железа, – «гвозди бы делать из этих людей». На самом деле всегда существуют люди, тоскующие по совершенству и оттого не желающие мириться с несовершенством собственным. Наделенные печальной жаждой справедливости, которая никогда не будет утолена. О них писали классики, о них игрались пьесы, они часто становились лучшими созданиями великих артистов.

Применительно к современности мы стали забывать об этих персонажах, подавленные натиском новых хозяев жизни. Триумф жестокой и не знающей жалости воли стал для многих идеалом, нередко и независимо от того, на что эта воля направлена, хотя все это оборачивалось умением найти воду помутнее и вытащить из нее рыбку пожирнее. Хабенский начал спорить с этим одним из первых.

В его обширном кинорепертуаре есть несколько героев, изначально начертавших для себя путь борца и закованных в броню долга. Большинство таких работ имели несомненный и оправданный успех. Однако, если приглядеться, и борцы, воплощающие, реализующие идею служения однажды данному слову или присяге, служения родине – той, какой мечтает ее видеть этот человек, даже по большому счету эти почти канонические образы в решении Хабенского прежде всего были людьми, в сомнениях и боли приходящими к служению высокой идее. Случалось и так, что его герои могли надорваться в борьбе и далее существовать уже отчасти по инерции. Но и тогда они не уходили с избранной когда-то дороги: так подсказывало и приказывало им сердце. Царь Федор Иоаннович в одноименной пьесе Толстого говорил, что «смыслит» там, где надо ведать сердце человека. Сегодня, один из, увы, немногих, Хабенский-актер обращается к такому «веданию», хотя далеко не всегда оно приносит человеку радость и покой. Но по-другому нельзя… По-

другому и жить незачем…

Разумеется, все это было уже от века сказано и сыграно. Но каждый раз время меняло акценты, что чутко уловил Хабенский, связывая вечное и нынешнее. Его герои обычно испытывают ранящее ощущение вины перед собой, перед другими за мир, в котором процветает злодейство в разных формах: от спокойного, хорошо взвешенного лицемерия до громких преступлений, к которым многие причастны в той или иной мере. Кто-то причастен уже хотя бы потому, что просто существует где-то рядом, видит или знает об этом, но уходит в сторону, отворачивает взгляд. Для сыгранных Хабенским персонажей в этом отступлении – грех. Если же они позволяют себе это хотя бы в малой мере, то мука сердечная сковывает их, заставляет замкнуться, не дает сил прийти к согласию с миром и самим собою.

Поначалу ростки такого душевного страдания, боли проявлялись на сцене. Особенно на сцене Санкт-Петербургского Театра имени Ленсовета, где Хабенский сыграл свои первые значительные роли.

В кино он начинал много скромнее: роли были крошечные, что актер воспринимал совершенно адекватно. Тем более что актерская профессия не была мечтой Кости Хабенского, выношенной с малых лет.

«У меня было МОЕ детство. По сравнению с кем-то оно было, может быть, очень счастливым или, наоборот, несчастным. Но в нем было место и хорошим моментам…» – таково резюме Хабенского в ответ на вопрос о его детских годах.

Он родился под знаком Козерога 11 января 1972 года в Ленинграде. Родители – физики, инженеры. Позже мать актера, Татьяна Геннадьевна, стала учительницей в средней школе. Через некоторое время семья переехала на Север, в Нижневартовск. Вернулись оттуда, когда сын был уже в шестом классе. Из северных воспоминаний Константина: однажды его угораздило провалиться в канализационный люк. Мама нашла его упрямо висевшим на кончиках пальцев, не давая себе упасть. Согласитесь – недюжинное проявление силы воли для подростка…

История и семейные предания не сохранили воспоминаний, например, о том, как удачно Костя читал стихи на пионерских сборах, или об участии его в школьных драматических коллективах. Вероятно, ничего этого просто и не было.

После восьмого класса Константин поступил в техникум авиационного приборостроения и автоматики. По его словам, занимался там «начинкой» советских самолетов, вертолетов и даже космических кораблей. Точные науки, чертежи, расчеты…

Хабенскому оставалось только защитить диплом, чтобы начать работать по специальности, когда он – рывком – как бы похоронил такое будущее, простившись с техникумом. Его маленький бунт не был целенаправленным, если иметь в виду выбор им нового пути. Скорее всего, Хабенскому стало скучно при мысли о том, чему он должен посвятить всю свою жизнь. Оказалось, что до поры до времени неясные метания привели к бунту, к резкой перемене судьбы, так что бунт был совсем не случаен. А дальше бунтовщика вела уже собственная логика, входившая в противоречие с логикой бытовой. Он стал искать то новое, что было бы ему действительно близко.

Из интервью с актером:

«– Ваши родители не имеют отношения к актерской профессии?

– Нет, они оба инженеры. Мама сейчас работает в школе (интервью было дано одиннадцать лет назад. – *Э.Л.*), преподает математику. А папа работает по специальности.

– А почему вы решили стать актером?

– Мечта детства у меня была, как у всех мальчишек, космонавтом стать или моряком. Поэтому после восьмого класса я поступил в техникум авиационного приборостроения и автоматики, стал заниматься тем, чем пичкают в данный момент наши самолеты, вертолеты, космические корабли.

Отучился три года, и осталось только диплом защитить. И вдруг понял: все, я пошел отсюда, не мое это. Диплома о среднем образовании мне так и не дали. Пришлось экстерном пересдавать все общеобразовательные предметы в вечерней школе. Потом я пошел работать. Стал осваивать все профессии: сторожа, полотера, дворника, монтировщика сцены, актера… (И еще пел в подземном переходе – не было ли это первыми шагами на сцену и на экран? – *Э.Л.*)

– А почему вдруг в этом ряду актерская профессия появилась?

– Смежная была специальность. Я вешал декорации в театре. Вскоре стал выходить на сцену в массовке и говорил слова, например: «Ура!» Потом слов стало больше, я втянулся и перестал вешать декорации. И уже как бы решил: кривляться – оно полегче, чем вешать декорации. И стал пробовать поступить в театральный институт. Поступал я и в Питере, и в Москве…»

В результате в 1990 году Константин Хабенский поступил в Ленинградский Государственный институт театра, музыки и кино на актерский факультет, к одному из лучших театральных педагогов Северной столицы Вениамину Фильштинскому.

На мой взгляд, всегда интересно обратить внимание на

программу, которую выбирает для поступления абитуриент актерского факультета. В ней не могут не проявиться его личные пристрастия в литературе, а это в какой-то мере характеризует и самого человека. Константин вспоминает, что менял программы на каждом отборочном туре, читал он Пушкина, Гумилева, Маяковского, Зощенко, басни Крылова и Сергея Михалкова. Интереснее всего, наверное, обращение Константина к поэзии Николая Гумилева, который в начале 90-х заново открывался для России. Открывалась поэзия провидческая, мужская, звучала тема нарастающей тревоги, близкая 90-м. И предощущение гибели поэта.

Хабенскому было восемнадцать, когда он читал своим экзаменаторам Гумилева. Умирал огромный Советский Союз, судороги, агония страны проецировались на становление молодого поколения. Перед ним открывался новый мир, чужой, с иными критериями, иной нравственной опорой. Параллельно погибала культура, разрушенная тупыми вандалами. Молодые всегда на все это активно реагируют, приобщаясь к новым векторам.

В театральных исканиях, ролях Хабенского это даст знать о себе достаточно скоро, когда он сыграет заглавную роль в «Калигуле», сыграет в «Войцеке», сыграет Эстрагона в пьесе Беккета «В ожидании Годо».

В кино же складывалась ситуация знакомая и узнаваемая для начинающего артиста. И характерная для кинематографа первой половины 90-х годов прошлого века.

Хабенского приглашали на эпизоды. Правда, был среди них, по метражу очень скромный, но памятный в картине «Хрусталев, машину!» Алексея Германа-старшего. В этом фильме Константин снимался с сокурсниками, своими друзьями Михаилом Пореченковым и Михаилом Трухиным. Этот ансамбль-трио существует по сей день, теперь уже на сцене МХТ имени Чехова.

В 2010 году Хабенского, уже обретшего огромную известность, спросили, верит ли он в чудеса? Ответ был неожиданным и очень интересным: «То, как я попал в картину к Герману-старшему, похоже на нечто волшебное, фантастическое. Тогда все как-то удивительно сошлось. У нас был выпускной спектакль. Играли я, Миша Трухин, Миша Пореченков. Председателем экзаменационной комиссии был Герман. Он посмотрел наш спектакль. Потом мы сидели, смотрели телевизор. Как раз выступал Герман, что-то рассказывал, и Миша Трухин сказал: «Вот у кого надо сниматься». А уже на следующий день – звонок от ассистенток Германа. Герман для нас придумал рольки. Неделю мы репетировали, потом снимали. Это была фантастика.

Мы, открыв рот, смотрели, как Герман все это лепит… это было искусство».

Хабенский и Пореченков не раз вместе снимались в кино. Вместе они работают с завидным постоянством.

«У меня замечательные друзья, – говорит Хабенский. – Все мы из театральной сферы и не даем друг другу успокоиться, почувствовать себя кинозвездами. Поэтому периодически друг друга «опускаем» на землю, объясняем иногда с помощью нецензурных выражений, что ты-де значишь на самом деле и еще – что «все преходяще, но музыка вечна…»

– В вашем с Пореченковым тандеме есть лидер? – спросил интервьюер Хабенского.

– В велоспорте, если ты едешь первым, это не значит, что ты лидер, а значит то, что ты изматываешь противника, а потом уступишь место партнеру, который должен рвануть вперед до финиша. А мы с ним не на велосипедах едем. На самом деле мы сидим с ним в одном самолете.

В «Калигуле» Хабенский играл вместе с Пореченковым, занятым в роли Геликона. После этого спектакля питерские критики заговорили о Хабенском как об одном из самых многообещающих петербургских актеров нового поколения. Некоторые критики называли его «питерским Меньшиковым», вспоминая о блистательном исполнении этой роли московским премьером.

Интересен комментарий Хабенского в связи с этим: «Может быть, сравнивают по спектаклю «Калигула». Олег тоже играл в «Калигуле». Правда, у другого режиссера, в другом театре и в другое время. Мы пересеклись в одной роли. Что тут сравнивать?..

Работа была с очень тяжелым материалом. У Камю такая глыба философии, смысла, что во время репетиций два или три раза я был готов просто уйти из театра. Но обошлось. Видимо, мне просто интересно преодолевать себя».

«В другое время» – эти слова актера во многом дают ключ к исканиям Хабенского.

За десять лет, разделяющих две постановки «Калигулы», в России резко изменилась общественная ситуация, сами исторические условия. Хабенский не мог не предложить свою трактовку – живой театр не может существовать иначе.

Забегаю вперед. В 2009 году Константин Хабенский в рамках фестиваля «Святая Анна» выступил перед молодыми кинематографистами, представив «Калигулу» в концертном исполнении. С точно продуманной интонацией, учитывая жанровые рамки нового спектакля, Хабенский прочел пьесу, как

бы представляя монстра-императора в окружении остальных персонажей – протагонист и хор в исполнении одного актера. При этом остальные персонажи не обрамление: у каждого своя миссия. Кто-то рабски угождает, кто-то объят страхом, кто-то смирился с тем, что он обречен. Протестует только Геликон – протестует по-своему, отступая от Калигулы, который еще недавно был его другом, которого он любил, оберегал и на первых порах, кажется, понимал.

Но слишком велика тоска Геликона о том времени, о невозможности любить этого мальчика, живущего гибельными страстями, не позволяющими Геликону, как прежде, существовать рядом с императором. Горечь, ностальгия по прошлому понятны и Калигуле, но он уже не способен вернуться к навсегда утраченному. Оттого не прощает он Геликона – не прощая самого себя.

Не знаю, было ли так задумано или некий приказ подсознания, актерской интуиции подсказал актеру, в данном случае и Геликону в его решении, что в мрачном хороводе, пляшущем вокруг императора, самым яркий дуэт – это Калигула – Геликон. Тот, кто убил свою душу, должен был убить того, кто душу сохранил…

Слушать концертную композицию Хабенского было интересно и потому, что в ней жило время, не притянутое за уши, открывавшее в том числе и перемены в нашей общей жизни. В 1989 году спектакль Театра имени Моссовета «Калигула» в режиссуре Петра Фоменко буквально вонзался в современность, предрекая новые катаклизмы. У Меньшикова одинокий юноша по имени Калигула терзался жаждой совершенства, что было, разумеется, тоской романтика. Совершенство невозможно, и поэтому юноша все больше и больше ненавидел уродливый, искаженный мир и обывателей, принимающих мир таким, каков он есть. Пока смерть не становилась для Калигулы желанным исходом: император звал и находил ее – как последнее успокоение. Неотступность и безусловность смерти для каждого и являли собой для Калигулы то совершенство, о котором он мечтал.

Калигула Хабенского твердо знал, что совершенство – иллюзия. В страну пришла свобода, казалось бы, нечто самое невероятное, нереальное еще несколько лет назад. Но эта вымечтанная свобода, это величайшее благо, принесла новую боль и новые унижения. Калигула 90-х уже ничем не может обмануться. Оттого он бесстрашен, оттого трезво осознает свое будущее. И оттого грешит, не опасаясь земной кары. Все это живая боль нового поколения, испытывающего острое

кислородное голодание в отсутствие консолидирующей идеи. И вместе с тем ненасытную жажду жизни во всех ее проявлениях. Хотя именно эта жажда в результате вела к поступкам, жизнь уничтожающим.

Своего Калигулу Хабенский отстаивал едва ли не с нежностью: «Это же мальчик, который закрывает глаза, и когда открывает, идет на сознательное самоуничтожение, воплощает все свои самые сумасшедшие фантазии.

– У мальчика жесткие фантазии, – возражает ему критик, – немногие выбрались живыми.

– А что происходит у нас в голове? – парирует Хабенский. – Какие мысли там вертятся? Что мы не говорим вслух при взлете самолета? Что мы прокручиваем в голове: а что, если мы скажем этому человеку не «да», а «нет»? Не всегда наши фантазии пахнут цветами…»

Молодой актер уже тогда обладал точностью социально-исторической типажности. И подлинным эмоциональным накалом, что в его профессии становилось уже почти раритетом.

Хабенскому изначально оказалась близка тема трагической попытки переломить судьбу, он будет не раз возвращаться к ней, причем в своих лучших ролях. Его герои в определенной экстремальной ситуации будут проявлять волю в столкновении с силами, в общем, от него отчужденными, заставляя его в итоге смириться с поражением. В чем-то это поражение рок, рожденный новым буржуазным укладом, в котором мы все нынче обретаемся.

Впрочем, затронув эту тему, я делаю сразу несколько шагов вперед от того момента в биографии Хабенского, когда он только начал становиться заметным лицом в театральной жизни Петербурга, а в кино еще нащупывал свою дорогу.

Если вернуться к этому моменту его пути, то следует, вероятно, вспомнить, что в 1995 году Константин был принят в Экспериментальный театр «Перекресток», в котором проработал год. Одновременно он был ведущим музыкальных и информационных программ на Ленинградском телевидении.

В 1996 году вступает в труппу Театра «Сатирикон» под руководством Константина Райкина, где играл роли второго плана в «Трехгрошовой опере» и «Сирано де Бержераке». И вскоре ушел оттуда – по его словам, потому что там у него было мало работы, возвратился в Петербург, в Театр имени Ленсовета.

Через год произошла встреча, которая с дистанции времени кажется судьбоносной, хотя прямого, реального результата сразу после нее не последовало. Тогда два незнакомых человека просто обменялись словами, не предполагая, что достаточно скоро соединятся в совместной работе, успешной и продолжившейся.

Конастантин Хабенский спускался по лестнице киностудии «Ленфильм». Навстречу ему поднимался человек. «Что-то я тебя не знаю», – неожиданно сказал он Хабенскому. – «Я тебя тоже не знаю», – ответил актер. И они разошлись, но через несколько шагов обернулись, глядя друг на друга. «Будешь сниматься», – бросил он Константину и побежал дальше. «Кто это?» – спросил Хабенский проходившего мимо своего коллегу. – «Режиссер Дима Месхиев…»

Возможно, это легенда, из тех, что нередко возникают вокруг известных имен. Но коль скоро так было на самом деле, то Месхиев не только верно предсказал будущее Хабенского, но и сам впоследствии не раз снимал его.

А пока актер, как истинный Козерог, не спеша создавал свою кинобиографию. В 1997 году он получил премию за лучшую мужскую роль в картине «Дом для богатых». 1998 год ознаменовался уже реальной рабочей встречей актера с Дмитрием Месхиевым в картине «Женская собственность». Критики отнесли этот фильм к жанру романтической мелодрамы, с чем, в общем, нельзя не согласиться. Однако участие Хабенского внесло своеобразные обертоны в историю любви юного студента театрального института Андрея Калинина и знаменитой актрисы Елизаветы Каминской.

Андрей поступает в театральный институт на актерский факультет. Каминская – член приемной комиссии, строгая, замкнутая, кажется, неумолимая женщина, уже увядающая, но еще красивая. Ее глаза не умеют улыбаться. Однако ничто не останавливает Андрея, который обрушивает на Каминскую страстное признание в любви. И она сдается. Но даже в их близости она как бы не позволяет Андрею перейти какую-то невидимую, ею очерченную границу, не давая любовнику возможности проникнуть в нечто, что Елизавета таит от него.

Роль в «Женской собственности» немедленно сделала Хабенского суперпопулярным. На мой взгляд, его герой оказался в центре внимания как человек, ищущий в жизни согласия со своими идеалами. Ищущий гармонии в романтической любви к женщине, подруге, которая становится смыслом его дней.

В это время на экран приходили совсем другие герои. Любимцем страны стал Данила Багров, сыгранный Сергеем Бодровым-младшим в картинах «Брат» и «Брат-2». Киллер, живущий «по понятиям», которые в то время становились чуть ли не моральным кодексом для его сверстников, да и для людей постарше.

Сила творческой природы Константина Хабенского проявилась в том, что ему, одному из очень немногих, было дано

романтикой связать прошлое и настоящее, в котором все-таки находилось место для любви на все времена. Происходило это тогда, когда Россия жила радикальными переменами, отметая прошлое, даже иногда сметая его. Перемены сопровождались экстазом, внешними жестами, пылкими речами… Но молодой актер интуитивно не принимал абсолютную зависимость от новых ценностей, хотя, казалось бы, к тому подталкивал возраст. Он с убежденным достоинством жил ценностями вечными, оберегая свою душу.

На сцене, в кино продолжали являться новые кумиры. Как Данила Багров, они как будто и знали, что сегодня нужно зрителю: безжалостная сила, способность прагматично мыслить, укрощая собственные чувства, быть жестким и решительно нацеленным на блага. Иначе не выжить. Хабенский существовал на других просторах, вместе с тем не опасаясь окружающих реалий. Его максималист Андрей Калинин знал, что должен есть, пить, покупать для себя, по крайней мере, что-то необходимое… И все же он существовал в другом измерении в сравнении с многими, его ровесниками. После смерти Елизаветы Каминской, скрывавшей от Андрея свою обреченность (она была неизлечимо больна и знала, что ей осталось жить уже недолго), Калинин остается один. Один даже в более широком смысле, нежели потеря любимой женщины. Любовь укрепила в нем готовность жить в соответствии со своими чувствами и защищать себя от разменных связей. Этой особостью, отличием от тьмы персонажей, существующих только «здесь и сейчас», Хабенский после выхода на экран «Женской собственности» стал притягателен для зрителей.

…После смерти Каминской Андрей уезжает с киноэкспедицией на натурные съемки, согласившись на пустяковую роль, чтобы хоть на время забыться, в надежде, что перемена места, образа жизни поможет ему уйти от горьких воспоминаний. Увы… Современные женщины, в том числе и кинематографистки, истомленные жаждой любви, встречи с мужчиной верным и нежным, женщины эти очень скоро угадывают в Андрее Калинине, актере отнюдь не выдающегося дарования, зато свободном от брачных уз, вроде бы потенциального любовника. Некоего принца, явившегося к ним, чтобы составить счастье одной из них.

Неслучайно фильм точно назван «Женская собственность». В названии заложена солидная доля иронии. Андрей, как дорогой и желанный приз, оказывается в центре борьбы нескольких дам не юного возраста – от супермодных актрис-звезд до весьма упитанной бухгалтерши, вполне откровенно заявляющей свои

претензии. Только ничьей собственностью Андрей так и не становится. При всей своей внешней якобы покладистости (он к тому же еще не оправился от удара, нанесенного ему смертью Каминской) он никому не хочет принадлежать. В старинном романсе «Ночи безумные» есть фраза: «В прошлом ищу невозможного…». При всей ее романсовой наивности эта фраза соответствует мироощущению Андрея, не желающего жить по новым, сниженным критериям. Щедрость и нерасчетливость отношений остались для него незыблемыми.

Андрей открывает их в Оле, молоденькой сотруднице бухгалтерии съемочной группы, смешной, застенчивой, неяркой (Дмитрию Месхиеву удалось усмирить буйный темперамент и снизить сверхактивность молодой в ту пору актрисы Амалии Мордвиновой, игравшей Ольгу).

Ольга как будто полная противоположность блестящей и знаменитой актрисе, красавице Елизавете Каминской. Но Андрей ощущает в ней ту же искреннюю щедрость души, верность и способность отстоять свою независимость. Поэтому не хочет терять ее, дающую ему силы жить и снова любить в преломлении нового опыта – жизни после ухода Каминской.

Константин Хабенский не красавец, хотя в последнее время его портреты часто появляются на страницах глянцевых журналов. Не богатырь. У него нервное, тонкое лицо питерского интеллигента. Чуть ускользающий взгляд, обращенный более внутрь себя, нежели на других. Возможно, он подкупает этой не наигранной печальной отрешенностью, и люди ищут разгадку его печали. Вместе с тем в нем ощутима бесстрашная способность к самоиронии, но лишенной самоуничижения.

«Женская собственность» стала первым звучным шагом актера, который в начале нового тысячелетия с тоской сыграл попытку человека вырваться из одиночества, найти того, которому он сможет доверить свое самое сокровенное.

Не уверена в правомерности своей мысли о том, чем отличался Константин Хабенский от многих его сверстников-актеров, но я бы назвала это искренней эмоциональностью и внутренней экспрессивностью. Выраженной не в бурных внешних реакциях, за которыми часто пустота. Экспрессия актера рождается в настойчивом желании человека не дать враждебному миру сломать ему хребет. В желании то ли вместе с любимой женщиной, то ли с другом или друзьями высвободиться из удушающего отчаяния, Кому-то это покажется излишне пафосным, особенно если соотнести достаточно аскетичный поначалу актерский почерк Хабенского, особенно в кино, с этим предположением. Не исключаю, что это моя эмоциональная

оценка, но она рождена суммой впечатлений от ролей, сыгранных Константином Хабенским, во-первых. Во-вторых, сегодня в нашем театре и особенно в кино обидно мало актеров, герои которых вносят подлинное напряжение в историю своих героев.

В «Женской собственности» Хабенский играл любовь с драматическим изломом. В реальной жизни у него было все ровно наоборот. Но, пожалуй, лучше здесь дать слово самому Хабенскому. Цитирую интервью, которое в 2002 году дал он, счастливый, любящий и любимый молодой муж:

«– Однажды Настя (будущая жена Хабенского) приехала на майские праздники в Питер. В один из вечеров они зашли попить пива в кафе около нашего Театра Ленсовета. Одновременно туда пришел и я в компании приятелей-актеров – мы часто там ужинали. Так получилось, что мы с Настей сели за соседние столики. Я никогда не верил в отношения, которые начинаются с первой секунды. И зря! У нас как раз и случилась любовь с первого раза. Вот такая воля случая. Мы как-то сразу увидели друг друга. А когда она с друзьями собралась уходить, я вышел за ними и предложил на следующий день прийти в театр, на мой спектакль.

– Вы только Настю пригласили или всю компанию?

В разговор вступает Анастасия:

– Костя – человек интеллигентный, поэтому он не мог пригласить в театр только меня одну. Но мы в тот день должны были возвращаться в Москву. Я сказала об этом Косте, но все же… Ничего не пообещав, я попросила его на всякий случай билет для меня оставить, мол, может быть, я и приду. В результате друзья мои уехали, а я свой билет на поезд поменяла – что-то мне подсказывало, что следует остаться… Но я тогда не знала, кто такой Хабенский, хотя и чувствовала, что где-то Костю видела.

– Неужели не признали? Ведь в то время по каналу «ОРТ» уже шел сериал «Убойная сила», да и «Женскую собственность» не раз показывали.

– Телевизор я смотрю редко. Он у меня, правда, включен всегда, но без звука. Поэтому когда я увидела Костю в том кафе, то совершенно не отнеслась к нему как к знаменитости. Просто заметила, что симпатичный молодой человек на меня поглядывает. Ну и сама стала к нему присматриваться. А вот когда я посмотрела спектакль «Калигула» с Костей в главной роли, то была потрясена.

Не зная, какой он в жизни, я даже испугалась, настолько он был убедителен в этом образе. Помню, подумала: как же я буду с ним общаться? Но он вышел после спектакля такой… совершенно милейший. Мы поговорили о спектакле, а потом всю ночь

проиграли в клубе в бильярд.

На поезд Костя посадил меня лишь на следующий день. И я уехала домой, в Москву.

– Костя, каким образом вам удалось поддерживать с Настей отношения при вашей-то нескончаемой занятости в театре и в кино?

– Настя тоже постоянно была в разъездах, все время уезжала на слеты, тренировки. Она тогда занималась дичайшим, на мой взгляд, видом спорта – подводным ориентированием, имела даже какой-то разряд. Так что мы в основном перезванивались, а встречались очень редко. В общем, это был ужас! Поэтому я через некоторое время сделал ей предложение.

– И Настя сразу ответила «да»?

– Далеко не сразу, около года решалась. Время от времени она приезжала в Питер и пыталась жить здесь подолгу. Однажды даже вполне сносно провела пол-лета, но как только наступила осень и началась знаменитая питерская «достоевщина» – беспросветная, серая хмарь с унылым дождем, Настя не выдержала и уехала домой.

Но вскоре опять стала наведываться – на пару недель, на выходные и наконец однажды осталась насовсем. Дело в том, что в Москве Настя некоторое время работала на НТВ, потом на ТВ-6, но в тот момент с работы она ушла и была на перепутье: обдумывала, куда бы ей пойти работать? Поэтому, с точки зрения трудовой деятельности, в столице ее ничего не держало.

В Питере первое время Насте, конечно, было тяжеловато. Но потом она пообвыклась.

– Свадьба была под стать знакомству – такой же романтичной?

– Мы уже год как женаты. А свадьба была забавной. У меня одиннадцатого января день рождения, а церемонию бракосочетания нам назначили на следующий день. Догадываетесь, что у нас было за настроение после празднования? Ни я, ни Настя не придавали особого значения бракосочетанию. Поэтому в загс мы пошли вдвоем – не хотелось ни свидетелей, ни свадебных нарядов. Я – в кожаных штанах и свитере, Настя – в джинсах и свитере. Расписавшись, мы услышали, как тетка в коридоре сказала: «Господи, что за день сегодня – одни кретины женятся!». А дальше было еще веселее: мы с Настей в этот день потерялись. Факт бракосочетания мы с друзьями отмечали в одном очень большом питерском клубе. Вдруг в какой-то момент моя жена исчезла. Я пошел ее разыскивать, а она пыталась найти меня. Так всю ночь мы друг друга искали, не имея возможности даже созвониться, потому что

мой мобильный телефон остался у Насти. Вот такая у нас была первая брачная ночь.

… Анастасия Федотова, в замужестве Хабенская, училась на факультете журналистики Московского государственного университета. Став женой Константина, работу она оставила и стала спутницей мужа. Уже после ухода Анастасии из жизни журналисты писали, что одним из непременных условий в рейдере Хабенского было пребывание жены вместе с ним во время киноэкспедиций. Они оба не хотели надолго разлучаться.

Еще одно воспоминание, появившееся после смерти Анастасии Хабенской. Оно принадлежит перу ее сокурсницы, известной журналистки из «Комсомольской правды» Дарье Завгородной:

«Настя – белокурая москвичка… В начале 90-х, учась на факультете журналистики МГУ, Настя коротко стриглась. И здорово играла в большой теннис. Часто раздаются голоса завистниц: что Костя Хабенский, такой звездный, нашел в обычной не богемной девушке? Спешу заверить: Настя не была «обычной» – всегда одевалась и выглядела, как кинозвезда. Красота выделяла ее даже среди хорошеньких студенток. Поклонников у нее было море…»

Однажды Анастасия Хабенская даже снялась в кино в короткометражной картине петербургского режиссера Александра Рогожкина, выглядела она на экране вполне профессионально. Кстати, ее актерские данные высоко оценил известный режиссер Сергей Снежкин, снимавший одну из серий «Убойной силы» с участием Хабенского. Анастасия, как всегда, сопровождала мужа на съемки на французский Лазурный берег. По воспоминаниям членов съемочной группы, уставших от яств изысканной зарубежной кухни, в частности, от аристократических устриц, тогда Анастасия Хабенская решила порадовать соотечественников, собственноручно приготовив для них обед: отменное изжаренное мясо с картофелем. Но тем она не ограничилась. В этой серии «Убойной силы» она снялась в эпизодической роли французской переводчицы, при этом абсолютно не зная французского языка. Всю ночь учила текст по транскрипции и в результате прекрасно справилась с ролью. После чего Сергей Снежкин обещал ее снимать и в будущем.

…Хотя, как известно, сериалы приносят актерам известность, однако Хабенский, снимавшийся в популярных «Агенте национальной безопасности» и «Убойной силе», появляясь в них довольно часто, подобного признания благодаря этому не обрел. Возможно, что-то в его актерской природе не срасталось с легковесностью и однозначностью персонажей, с опущенной до

минимальной проблематики драматургией, многократным клишированием ситуаций в близких по жанру телефильмах.

Михаил Пореченков, Андрей Краско виртуозно иронизировали в таких ролях, как бы не позволяя зрителям всерьез довериться их персонажам. Вместе с тем они разумно полагались на свои личные данные – допустим, на силу и сметку агента Лехи Николаева в исполнении Пореченкова, весело жонглировавшего знакомыми приемами милицейской ленты. Хотя интеллигентный, воспитанный, умный Игорь Плахов из «Убойной силы» в исполнении Хабенского, кажется, пришелся по душе россиянам. И все же Константин почти расстался с сериалами, делая редкие исключения ради работы с такими талантливыми режиссерами, как Дмитрий Месхиев, Павел Лунгин.

К популярности актер вообще относится нормально и с присущей ему откровенностью говорит об этом: «А вообще актера должны знать в лицо, и мне это приятно, естественно. Популярность – составляющая профессии». Хотя однажды признался, что, как большинство его коллег, понимает, что актерам, долго и плотно занятым в сериальных ролях наших славных «ментов», трудно дается переход к ролям других героев. Зрители, можно сказать, сроднились с ними, держат за «своих» и уже ни в каком другом облике видеть не желают.

«Есть такая проблема, – говорит Хабенский. – Но нашлось три причины, по которым мне удалось с ней справиться. Личное мое упорство, желание продюсеров Первого канала и его величество Случай. Параллельно с «Убойной силой» я снимался в «Своих», в «В движении», «Механической сюите», «Гибели империи». Мне повезло, что режиссеры смотрели «Убойную силу» и готовы были пойти на эксперимент. И чуть-чуть сомневались, что «Убойная сила» ограничивает мои способности».

Поначалу после ухода из сериалов Хабенский остерегался категорически утверждать, что никогда не вернется к подобным работам. Время доказало: он действительно не вернулся…

Хабенский справедливо противопоставляет сериалам свое участие в по-настоящему ярких фильмах, в том числе в картине «В движении».

«Когда я первый раз прочитал сценарий «В движении», – говорит режиссер Филипп Янковский, – я сразу понял: для того, чтобы сделать этот фильм, на главную роль нужно найти такого актера, который сумеет сыграть отношения не только с другими персонажами, но и отношения с самим собой. Мне кажется, Константин Хабенский именно такой актер».

Сценарий Геннадия Островского «В движении» откровенно

зависим от великого фильма Федерико Феллини «872». Естественно, масштабы этих картин несоизмеримы, но лента Филиппа Янковского уверенно вписалась в российскую жизнь. Ту, в которой скрестились судьбы явленных перестройкой новых хозяев жизни – бизнесменов, мафиози, их окружения, их вульгарных любовниц и неверных жен – с судьбами папарацци, телевизионных режиссеров, занимающихся примерно тем же, чем папарацци, связанные с прессой, политических деятелей новой формации, золотой молодежи, успевшей годам к восемнадцати пресытиться всем и всеми…

Герой картины, Саша Гурьев, журналист из некоего популярного «желтого» издания, как будто плоть от плоти этого мира, его укорененная частица. Гурьев нужен гламурным господам, как бы они его ни унижали и ни оплевывали. Не хамили, иногда и крепко избивали: велика беда, оклемается! У гламура свои «понятия».

Хабенский играл Сашу Гурьева с безупречной легкостью и тонкой музыкальностью – имею в виду замечательно продуманный актером и режиссером сам ритм существования героя на протяжении всей картины. Гурьеву никак нельзя останавливаться. Останавливаясь, можно невзначай и задуматься. Вдруг увидеть себя в истинном свете, себя подлинного. Ужаснуться увиденному. И совершить необратимый поступок.

Вот и бежит Саша Гурьев по без устали вращающемуся беличьему колесу. Собирая сплетни. Подсовывая редактору свое интервью с давно умершим человеком, будто тот еще жив, выдавая это за оперативный, актуальный материал. Кого-то Саша прикрывает, кого-то выдает. Принимая происходящее с устоявшимся холодным цинизмом. Так же он воспринимает самого себя… «И с отвращением читая жизнь свою…» – эта пушкинская строка понятна ему, и потому он ее бежит.

Жизнь становится фантомом. За призрачность и вакуум, прячущийся за повседневной суетой, надо платить, нередко очень дорого. Но где-то в самых глубинах все еще неспокойной души хроникера грязной светской хроники таится предчувствие серьезного крушения. Бег на месте уводит от этой мысли, но Гурьев почти знает: однажды все оборвется. Дарованная и культивируемая им легкость в обращении с миром, взращенная, помогающая не зацикливаться на собственной низости, – она не безгранична. Удачно придуманный имидж опасного репортера начинает давать трещины.

У Саши Гурьева есть друг и соратник в его кипучей, неистовой деятельности: сопровождающий его почти повсюду фотограф Лиза (Елена Перова). Милая, хрупкая женщина, которая

Сашу не заложит, не сдаст в момент опасности, поможет ему. Собственно, она, а не жена Вера (Оксана Фандера), самый близкий ему человек. В общении с ней Саша позволяет себе сбросить маску удачливого и всемогущего журналиста, смелого охотника в светских джунглях. Признаться Лизе в своих сомнениях и бедах, увидеть в ее глазах сочувствие и понимание. При том, что Лизу и Сашу связывают исключительно дружеские, деловые отношения. Но этому ловцу грязи в мутной воде нужны такие минуты сочувствия, единения с товарищем по оружию. Его лицо меняется в общении с Лизой, сейчас ему не нужно на кого-то наступать, что-то вынюхивать, лицемерно улыбаться или просить у врага пощады… Даже страх перед грядущей катастрофой несколько замирает в его душе. Здесь Гурьев слаб и беззащитен. Хабенский позволяет зрителям уловить, что его герой стыдится себя в такие мгновения. Но очень недолго. Очень скоро он снова побежит, помчится, завертится, убегая от возможной душевной муки. От злых прикосновений реалий, которые так раздражают. Но без этого вылетишь из светской обоймы.

Пестрое и вместе с тем однообразное окружающее кипение, волны пара, заставляют Сашу мгновенно настроиться на нужную волну, «надеть» соответствующее лицо, стать тем, от кого в определенные минуты повеет холодом и безразличием. Но вот погибает его верный Лепорелло – маленькая Лиза, и он в этом виноват. Виноват и в гибели, в убийстве его школьного друга, общественного деятеля новой формации Фомина. В том, что от него, кажется, навсегда ушла жена, не в силах и дальше терпеть постоянную ложь супруга. Гурьев словно ударяется и ударяется головой о стену. Отброшено его умение вписывать себя в любые обстоятельства, зачеркивать нравственные начала. Отброшено даже то его безразличие, которое было для журналиста Гурьева не только средством самосохранения, но и вообще главным принципом его существования. Вместе с Филиппом Янковским Хабенский смело портретирует свое поколение.

2002 год в биографии актера был ознаменован его переездом в Москву. Вместе с Михаилом Пореченковым он был принят в труппу МХТ имени Чехова.

«После первого моего московского спектакля «Утиная охота», – вспоминает Хабенский, – нам с Мишей (Пореченковым. – *Э.Л.*) предложили дальше работать в МХТ, и мы решили далеко друг от друга не отходить. Один институт, один курс, одна команда.

Работали в основном с Юрием Николаевичем Бутусовым.

Я много сил приложил, чтобы не остаться персонажем

«Убойной силы».

Петербургская и московская театральная публика, как и актерские школы, несколько рознятся меж собой. Правда, сам Хабенский достаточно ироничен по поводу такой разницы: «Да все эти рассказы о школах… Есть актеры, которые на сцене: а) слышат, б) видят, в) думают, г) умеют молчать. Есть актеры, которые не слышат, не видят, не думают и молчать не умеют. Цель всех театральных школ – научить человека плавать, а стиль он потом уже сам себе выберет. Главное, держаться на воде. А прыгать можно хоть с лодки, хоть с берега. Лишь бы не стоять по колено в воде».

И все же, что касается школы, то Хабенский и Пореченков, на мой взгляд, достаточно легко преодолели этот рубеж. Первый спектакль с их участием «Утиную охоту» ставил ученик Олега Табакова Александр Марин.

Культовая пьеса Вампилова, роль Зилова Константина Хабенского несомненно увлекали.

«– Кого вам интересно играть? – спросили актера.

– Да тех, кого я сыграл в той же «Утиной охоте», в картине «В движении», – людей, способных отказаться от сиюминутного, от той шелухи, которая в любое время существовала и будет существовать. Людей, способных быть честными перед самими собой. Быть может, звучит пафосно, но это так. А разговоров о героях-негероях, что в принципе одно и то же, я побаиваюсь. Героев в конце концов выбирает себе народ».

Герой-негерой – это во многом Виктор Зилов. Постановка «Утиной охоты» в режиссуре Марина была не первой на сцене нового для Константина театра. Пьеса уже шла во МХАТе, Зилова тогда играл Олег Ефремов.

Была и телевизионная картина режиссера Виталия Мельникова «Отпуск в сентябре» по «Утиной охоте» с прекрасным актерским ансамблем: Евгений Леонов, Юрий Богатырев, Наталья Гундарева, Николай Бурляев, с трагическим Олегом Далем. Иногда в таких случаях пишут, что новый исполнитель или исполнители рискнули, осмелившись играть «Утиную охоту» после титанов, и т. д.

Хабенский и сотоварищи (среди них хотелось бы отметить блестящую работу Пореченкова в роли Официанта) сознательно ни о каком соревновании не думали и ни в какое соревнование не вступали. Подобный шаг, рожденный отчасти неуверенностью, отчасти тщеславием, думается, не в характере Константина Юрьевича. Он сыграл Зилова в новом тысячелетии, что само по себе диктовало свою трактовку.

У Олега Даля Зилов – гигант, который непрестанно

расшибается о стальные прутья клетки-времени. Расшибается, свертывается в колючий клубок, иглы которого ранят тех, кто стоит около него. Чем ближе, тем сильнее. В эти минуты Зилов испытывает странную удушающую боль. Это не раскаяние – это признание собственного душевного безобразия. Удары о холодную сталь сделали таким Виктора Зилова.

Зилов Хабенского не ударяется и не ударяет. Ему близка доминанта Вампилова, сформулированная драматургом в другой его пьесе – «Прошлым летом в Чулимске», когда тридцатидвухлетний следователь Шаманов упрямо произносил: «Хочу на пенсию». Чтобы уже окончательно ничего не делать, ничего не совершать, не чувствовать себя кому-то или чему-то обязанным. Это пофигизм в его крайней, абсолютной степени, для Зилова он оказывается единственно возможной формой существования. Он брезгливо бежит от любого соприкосновения с временем, с людьми, которые требуют в общении с ним искреннего и сильного душевного отклика. Это несомненное дыхание времени, его «скорбного бесчувствия», как когда-то пророчески назвал свой фильм Александр Сокуров.

Только скорбит ли Виктор Зилов из спектакля 2002 года? По-своему скорбит, но причина скорби – томящая его зависть. Оказывается, он даже умеет мечтать. Но о чем? Об утиной охоте, когда он будет стрелять, стрелять, стрелять и бить влет птицу. Так ловко, споро. Как получается у его приятеля Официанта, холодного, беспринципного и начисто лишенного эмоций. Официант – своего рода зеркальное отражение Зилова, того Зилова, которого Зилов так ненавидит, понимая, что он-то – настоящий. Он бросает Официанту «Лакей!», за что получает от Официанта пощечину. Виктор было бросается ответить ему, но… не отвечает. Во-первых, ответ Официанту это уже какой-никакой поступок, а на это Зилов органически не способен. Во-вторых, именно с Официантом Зилов хочет отправиться на утиную охоту. А перед этим все отступает.

Зилов Константина Хабенского, этот обыкновенный провинциальный инженер, очень далек от масштаба, заданного Зиловым – Олегом Далем. Но время гигантов ушло, продуманная и реализованная обыденность нового Зилова страшна.

Характерно, что, говоря о своей следующей роли в МХТ, спектакле «Белая гвардия» по Булгакову, Хабенский как-то обыденно, почти до нарочитости, снижает романтический тонус, как правило, сопровождающий рассказ о герое актера, Алексее Турбине, начиная с первой постановки. С «Дней Турбиных» во МХАТе. Вспоминается реплика актера: «Я не люблю играть героев, много пафоса и никаких забавных ситуаций». Как соотнести это с

Алексеем Турбиным, у кого «ад в груди и в голове»? Наверное, Константин Хабенский убежден, что ад может жить в сердце и в мыслях, сочетаясь с дорогой тому же сердцу уютной повседневностью, тихими вечерами в кругу близких, с простой человеческой нежностью. В такой дорогой для него расслабленности Турбин остается самим собой – верным служению тому, во что он свято верит. Черта истинного военного, истинного офицера, всегда ощущающего себя обязанным, а это трудная ноша. Обычный китель, наверняка давно шитый для него, сидит на Турбине с подчеркнутой ладностью, облегая стройную, худощавую фигуру Он бледен, утомлен, ему не по себе, но он тщательно это скрывает. В нем ощутим глубокий сосредоточенный аскетизм и печальная скептика. Она рождена и общей ситуацией, и умной прозорливостью Турбина. Не предчувствием (хотя и оно имеет место быть), а четким умением оценить по-военному обстановку. Грядущим поражением, крахом всего того, что еще есть смысл жизни Турбина.

Как-то Хабенский обронил, что считает поколение Турбина «пропащим». Почему? Ответ кажется неожиданным и не вяжущимся с классической трактовкой героев Булгакова. Актер объясняет: «…жили-были мальчишки. Выпивали. Веселились. Какое это было время – неважно. Важно, что в какой-то момент им пришлось очень серьезно судить себя, свою эпоху, близких. И делать выбор. Вот и вся история…»

Главные слова здесь – «судить» и «делать выбор». Несмотря на то, что актер не бывает судьей для своих героев. Речь идет о суде человека над самим собой, нередко связанном с этим беспощадным себе же приговором.

Алексей Турбин не стал, на мой взгляд, актерским откровением Хабенского. Но сыграл серьезную роль в будущем его, в частности в картине «Адмиралъ», где Константин играл Александра Колчака.

О работоспособности Хабенского уже слагают легенды. В 2004 году, например, он снялся в четырех фильмах, не оставляя работу в театре. Не все его кинороли были, естественно, равнозначны. Это Антон Городецкий в «Ночном дозоре» режиссера Тимура Бекмамбетова. Политрук Лившиц в «Своих» Дмитрия Месхиева. Полосуев в «Богине, или Как я полюбил» в режиссерском дебюте Ренаты Литвиновой и Лозовский в телесериале «Гибель империи». Невероятная творческая активность! При том, что Константин Хабенский невероятно требователен к себе независимо от объема роли. Впрочем, последнее время он – одна за другой – играет роли главные.

О первой встрече Хабенского с Дмитрием Месхиевым речь

уже шла. Но по-настоящему эта встреча состоялась чуть позже, в картине «Механическая сюита», в которой Хабенский сыграл, на мой взгляд, одну из своих лучших ролей.

Суетливый, нелепый, как бы навсегда прижатый к земле Эдик сразу вызывает сочувствие, хотя и не без несколько пренебрежительного оттенка. В этом аспекте интересна самооценка этой работы самим актером: «Месхиев предложил мне в этом фильме роль, настолько далекую от создавшегося стереотипа ментовского образа, что поначалу было даже страшно. Но вместе с моими друзьями Сергеем Гармашом и Михаилом Пореченковым достойно справились с препятствиями. Ставлю себе крепкую «четверку» (остальным «пятерку»)».

И все же хотелось бы перевести «хорошиста» Хабенского в отличники, опираясь на результат. На представшего на экране совсем не героя, на личность, в которой вообще уже почти исчезло чувство протеста… Худой, рыжий, в темных глазах постоянно мечется страх – страх ожидания беды, которая в воображении Эдика всегда стоит у него на пороге. Оказывается, можно довести до такой степени унижения?

Актеру не было дано в роли Эдика подробно рассказать о подобной человеческой природе: иной была драматургия, жанровое начало «Механической сюиты». Актер уверенно существует в рамках острой фарсовой комедии. И только к финалу в картине находилось место для психологических частностей, тонких душевных перепадов.

В принципе же Хабенский как-то очень ненавязчиво давал понять, что его Эдик однажды был резко, сильно ушиблен какой-то жестокой несправедливостью. Слабый, сомневающийся в себе, он сломался под этим грузом, и груз этот постоянно довлеет над ним. Довлеет в дальней глубине, под тонкой коркой души. Эдик ждет удара от каждого встречного и не верит, что уйдет от нее… Лишь изредка на его лице появляется слабая улыбка надежды: может быть, и в его жизнь придет покой, о котором он мечтает? Может быть, он наконец найдет в себе силы противостоять своим угнетателям? Не об ли грезили еще недавно советские люди, раздавленные властной диктатурой?

Дмитрий Месхиев любит работать с одними и теми же актерами, создавая как бы свою кинотруппу. Так он поступил и начиная работать над фильмом «Свои».

«Свои» – одна из лучших картин Дмитрия Месхиева. В 2004 году она стала лидером Московского Международного кинофестиваля. Имела успех за рубежом. Имела прокат в России, хотя в скромных пределах, в каких обычно прокатывают у нас отечественные ленты.

Новая жизнь России как бы актуализировала новые мотивы, в частности, открывая новые пласты в истории Великой Отечественной войны, раздвигая границы нашего знания о прошлом, казалось бы, так подробно описанном, исследованном. Это стало одной из мет в картине Месхиева.

Война с присущей ей беспощадностью обнажает человеческие связи. Разводит людей не только по разные стороны линии огня, но и обнаруживает серьезные противоречия внутри объединившихся по ту или другую сторону.

Однако экстремальная ситуация порой заставляет их сплотиться, забыть о том, что разъединило в прошлом: иначе не справиться с главным врагом…

Примерно в таких обстоятельствах оказывается староста оккупированной немцами деревни на северо-западе России. Староста, человек немало пострадавший от советской власти, решается укрыть от фашистов четверых наших бойцов, бежавших из плена. Один из них, сын старосты, привел товарищей в родную деревню. Он-то – свой, понятно. Но все складывается так, что «своими» становятся и трое других бежавших. Среди них политрук Лившиц, которого играет Хабенский.

На долю актера выпала трудная доля. У драматурга Лившиц наделен чисто внешней характерностью – больной, простужен, его терзает озноб, все время кашляет, а это может выдать прячущихся. Один из его спутников – особист, бывший партработник, человек тупой и низкий, ненавидит Лившица просто за то, что тот еврей. Хабенский вместе с режиссером ищет состояние человека, со всех сторон загнанного в угол, к тому же измученного болезнью. В нем накопилась тяжелая усталость, она отгораживает Лившица от его сотоварищей, и он остается наедине с собой. Так начинается его осознанное прощание с жизнью, а эта тема близка Константину Хабенскому.

К этому времени он сыграл череду героев, тронутых рефлексией, отчасти расщепленных уже характеров, что позволяло ему с особой силой проживать последний этап человеческого пути или даже только его мгновения. При всей естественной личной эволюции Хабенского, произошедшей за годы напряженной работы, эта тема не только не уходит из его созданий, но нередко укрупняется, позволяя актеру выразить и себя, и свое время.

Только в начале XXI века можно было со спокойным трагизмом, при минимуме слов сыграть прощание с жизнью, решимость достойно уйти. Для таких людей, как Лившиц, есть роковая предопределенность в подобном исходе пути.

Если верить тому, что судьба человека предначертана в

системе главных векторов, в том числе и в профессии его, особенно для художника, то Хабенского многое вело к тому, чтобы все же сыграть Гамлета. В музыкально-литературной композиции, где он ощущал себя не менее свободно, нежели на сцене или на экране.

Политрук Лившиц – несколько штрихов, точных мазков – с одной стороны, из прежнего опыта Хабенского, с другой – что-то вроде исканий на предмет будущих работ. Как и в маловнятной, вычурной картине Ренаты Литвиновой «Богиня, или Как я полюбила», в которой герой актера носит его собственное имя – Константин и фамилию, пришедшую будто из прозы Федора Сологуба: Полосуев. Тождество имени отнюдь не означает, что Хабенский играет самого себя. Снова рефлексия, душевная усталость. И агония – это уже проба пера. Некий флер, к которому стремится Литвинова, – Древняя Греция, в еще большей степени Византия, рок – гармонируют с бледным лицом Хабенского, его темными глазами и затуманенным взглядом. Каноны византийского портрета ощутимы, но нет их напряженной суровости. Только неисправимое, нарастающее одиночество.

Актер отчасти сохраняет это даже в двух отечественных блокбастерах, снятых Тимуром Бекмамбетовым: «Ночной дозор» и «Дневной дозор». Хабенский участвовал в обеих картинах в роли Антона Городецкого. «Дозоры» собрали огромное (по российским меркам) количество зрителей, что соответственно приумножило популярность Константина Юрьевича. Кинокритики к его успеху в данном случае отнеслись иронически, в чем, на мой взгляд, есть оттенок снобизма. Подобный успех так или иначе свидетельствует, что герой Хабенского вписывается в современный пейзаж, что подкреплено обаянием актера, его искренностью, правдивостью. Сам Константин Юрьевич интересно прокомментировал зрительский успех «Дозоров»: «Если честно, не знаю, почему «Дозоры» посмотрело так много людей? Возможно, посмотрели вдруг тот самый фильм, который отвечает чаяниям людей. Мы ведь, снимая фильм, варимся в своем соку – иной раз совершенно по-своему оцениваем нужды зрителей. Скажем, с точки зрения актерской братии, идеальный фильм – тот, который основан на хорошем материале, с качественным монтажом… А с точки зрения критиков, идеальный фильм – это… вообще непонятно что! Невозможно представить, что людям понравится. Может, это будет народное кино, может, фантастический триллер, а может быть – какая-то военная история.

– Ваш герой в «Дозорах» – фигура мистическая, раздает индульгенции на злодеяния?

– Любопытно, но на съемках мы даже не говорили ни о какой мистике – просто абсолютно нормально снимали жизнь человека, который каждый день ходит на службу, выезжает в командировку, выполняет задания. Мы не играли ни магов, ни волшебников.

Для меня это был принципиально новый жанр. Прежде всего было интересно попробовать, посмотреть, что это такое…»

Задачу, поставленную перед собой Бекмамбетовым, мне кажется, можно сформулировать как стремление снять голливудский фильм в России. Но при всей кажущейся простоте этой задачи картина осталась во многом все-таки российской. Не в лучшем смысле слова. Неслучайно в Голливуде «Ночной дозор» изрядно перемонтировали и переделали.

Антон Городецкий – московский интеллигент, волей судьбы ввергнутый в поединок сил тьмы и света, борющихся за свое могущество, по сути, одними и теми же методами. Не знаю, осознанно или неосознанно, но актер в своих решениях, особенно в «Ночном дозоре», близок Александру Кайдановскому в роли Сталкера, как ни трудно связать это с образом вампира Городецкого, с бытованием такого героя. Впрочем, Хабенского можно понять. Проза Лукьяненко даже в кинематографической версии не дает актеру желанных в его игре импульсов. Тем паче Хабенскому, который к моменту съемок в «Дозорах» уже стремился найти диалектическое начало в характере его персонажа, добраться до сути его и до сути стоящего за ним серьезного жизненного явления, пробиваясь к тайникам души. К некой высшей точке.

«Фэнтези», жанр, в котором снимались «Дозоры», по определению ограничен и нередко однозначен. В этом его сила и слабость. Аналитическое начало не входит в программу авторов. Вольный поток эмоций, пусть сдержанных, к чему склонен Константин Хабенский, здесь не ко двору. История в принципе линейна, она разворачивается по прямой линии. Хабенский идет по ней, постепенно прощаясь с попыткой вырваться за пределы обуженной жанровой схемы. Вместе с тем Тимур Бекмамбетов оправдывает мысль, высказанную когда-то Станиславом Лемом о том, что практика западного кино и телевидения учитывает постоянно растущую стоимость острых ощущений. Могу предположить, что во многом благодаря этому режиссер выбрал на одну из главных ролей Константина Хабенского, нацеленно стремящегося заглянуть в уголки человеческой души: актер должен был по мере возможностей (драматургия, режиссура) прорваться в мир больших чувств. С чем Хабенский отчасти справляется, внося в историю Антона Городецкого ноты тревоги, сомнений, боли, помогая зрителям ощутить всю враждебность

окружающих их темных сил.

Вампир Городецкий подчиняется, в общем, человеческим законам (даже перемещаясь из мужского тела в женское и наоборот). Подчиняется существующей у людей системе ценностей. Отчего в картине тихо звучит мотив безысходности, который у героев Хабенского с годами становится сильнее и звучней. Благодаря ему сквозь вымысел – основу «Дозоров» – прорывается реальность. Не только реальная, узнаваемая Москва, по которой бродят люди и вампиры. Вожак светлых сил Гесер в исполнении Владимира Меньшова очень похож на руководящего чиновника из какой-то окружной управы. А негодяи-вампиры, как и люди, одиноки в огромном городе.

«– Почему вы не похожи на Антона Городецкого из романа? – спросили Хабенского.

– Мы пофантазировали, пошли от обратного. И пришли к человеку, который является героем поневоле, героем обстоятельств. Он не объясняет, что вот это – плохо, а вот это – хорошо. Он всегда сомневается, это и есть его философия…»

Городецкий отчаянно мечется между сыном Егором, вставшим на сторону тьмы, и подругой Светланой, делающей карьеру светской волшебницы. Мечется при постоянных отсылках к реальности.

Работа в отечественном «фэнтези» принесла Хабенскому несомненные дивиденды. Константин Хабенский прочно вошел в рейтинг любимых россиянами актеров. Принесла ли эта работа серьезное удовлетворение сделанным, радость самому артисту? На это несложно ответить, цитируя самого Хабенского: «Обычно я создавал атмосферу не больше минуты. Сейчас справился минут за пять. Вспышка боли – будто в голове взорвался крошечный снаряд».

У него достает точной самооценки, чтобы не без иронии поведать журналистам о ролях в «Ночном» и «Дневном дозоре»:

«Если честно, просто не знаю, почему «Дозоры» посмотрело так много людей. Возможно, вдруг получился «тот самый» фильм, который ждали?»

Все-таки, наверное, Константину Хабенскому ближе Эдик Летов – его герой из картины Павла Лунгина «Бедные родственники», хотя и не имевшая столь бурного успеха, как «Дозоры». В «Бедных родственниках» Хабенский получил возможность вернуться в трагикомедию, в которой обычно чувствует себя свободно и органично. Хотя никогда не играет на ощупь, как некоторые его коллеги в подобной ситуации.

В «Бедных родственниках» играет роль. Точнее его герой, авантюрист и лицедей, играет роль всеобщего благодетеля,

заставив довериться себе обитателей маленького городка Голутвино где-то на юге страны.

Лунгин так обозначил «message» своего фильма: «Мы одиноки, но стремимся любить, брататься, усыновлять, удочерять, быть родственниками. И это чудо».

Звучит гордо и пафосно. Особенно если вспомнить Эдика Летова, этакого современного Остапа Бендера, только действующего в масштабах, значительно отличающихся от грандиозных акций великого комбинатора. Однако идея Эдика Летова совсем не ординарна.

Учитывая, что многие люди за рубежом, имеющие родственников в России, жаждут встречи с ними, причем эти жаждущие – богатые люди, евреи или их потомки, Эдик берется найти их родню, проживающую в России. Разумеется, за немалое вознаграждение этого нелегкого труда. В результате четверо зарубежных подданных прибывают в Голутвино, которых Эдик уверил, что здесь могилы их родных. На самом деле город, в который они устремились, в годы войны был стерт с лица земли. Предусмотрительный и сметливый гражданин Летов об этом отлично знает и выдает за исчезнувшее Голутвино близлежащий, такой же маленький городок, подправив вывеску с названием. Затем нанимает обнищавших местных жителей на роли оставшихся в живых родственников зарубежных набобов.

Что же, задумано смело, необычно, ярко… К сожалению, излишне шумная, говорливая картина, похожая то ли на гротеск с еврейским колоритом, то ли опять же на парафраз Ильфа и Петрова, то ли – отдаленно – на аферу бессмертного Павла Ивановича Чичикова в новом временном варианте и, соответственно, в несколько иной ситуации…

Эдик Летов мечется в хаосе нарастающих страстей и скандалов разного толка, кого-то вовремя соединяя, кого-то вовремя разъединяя, обихаживая, уговаривая, убегая от постоянно возникающей опасности, пытаясь хоть как-то отработать уже полученный гонорар. Он ударяет по нервам зрителей своими эпатажными выходками. Актерски Хабенского влекут две стихии: фарс и убежденность в том, что каждый человек по-своему прав. Почти каждый. Что вносит в идею Летова и ее осуществление некий благородный нюанс, созвучный словам Лунгина: «Мы одиноки, но стремимся любить…»

Эдик помогает людям найти объект такой любви – он не просто и не только хищник, использующий людей ради гонорара. Он даже сострадает своим клиентам, хотя вовремя останавливает себя, чтобы это не помешало ему довести до конца все им задуманное. То есть профессиональным мошенником его не

назовешь. Такова эмоциональная логика актера, которой он наделяет Эдика Летова, – логика, редкая для современных актеров, вольно или невольно адекватных нашему прагматичному, безжалостному веку. Своим современникам, живущим «здесь» и «сейчас», не задумываясь об общей участи.

Открытая эмоциональность позволяет Эдику обманывать зрителя. Обманывать отчасти и в позитивном звучании этого слова: обманывать, чтобы помочь. Не давая озвереть самому себе и другим, задыхающимся в одиночестве. А это одна из самых трудных задач в нынешнем безумном круговороте жизни. Да, Эдуард Летов, конечно же, жулик. И все-таки Хабенский привносит в авантюрный вояж его героя ноту боли, тоски по единению, близости, по ушедшей ясности детства, когда все вместе, все понимают друг друга (по крайней мере, нам так все больше и больше кажется с уходящими вдаль детскими годами).

Эта боль часто ведет героев Хабенского, выделяет их среди любимых зрителями современных экранных персон – «качков», «ментов», «братвы» и прочих, прочих, связанных криминалом, кровью, бизнесом.

Причина еще и в том, что у Константина Хабенского свой четкий взгляд на мир. Это можно проследить не только по его работам, но в том числе и по его интервью, к которым он относится с той же серьезностью, что и к своим ролям. В них ощутима живая мысль актера. Кажется, что заданный ему вопрос он беззвучно повторяет для самого себя и себе же, в первую очередь, отвечает. «Как вы работаете?» – несколько наивно спрашивают его. – «А я не знаю, как работать над ролями. У меня есть какие-то точки отсчета для работы, а дальше все происходит по-разному: либо открытие, либо никаких открытий, и тогда полный провал. А пользоваться тем, что, мелькая «по ящику», тебя знают и ты на этом выплываешь, я не хочу».

Когда-то Хабенский не захотел «выплывать» на обретенной им на первом этапе роли Игоря Плахова в «Убойной силе». Кстати, талантливый друг Константина Михаил Пореченков, который с институтских лет и по сей день рядом с Хабенским на сцене, на экране, в жизни – в горе и радости, до недавнего времени снимался в лентах с криминальным уклоном, что не помешало ему по праву стать одним из лидеров в среднем поколении наших актеров. «Медийное лицо» – еще один друг Хабенского Михаил Трухин, славный «мент» Вячеслав Волков. Хотя в театре знают другого Трухина – Гамлета в постановке шекспировской пьесы на сцене МХТ имени Чехова. Хабенский от этого явно осознанно уходит, хотя снимается очень много.

Казалось бы, именно ему бы и играть Гамлета в спектакле

МХТ, который ставил давний друг и режиссер, петербуржец Юрий Бутусов. Но Хабенскому он отдал роль Клавдия.

У Бутусова все вопреки традиции, начиная с элегантных современных костюмов героев. Клавдий и Гамлет здесь почти ровесники, возможно, в недавнем прошлом и добрые приятели, искренне привязанные друг к другу. Собственно, Клавдий и теперь любит своего племянника-пасынка. Но есть в нем страсть, которая оказывается много сильнее дружеской близости, родственного участия.

Много лет назад о начинающем актере Константине Хабенском очень точно написала известный петербургский театровед Нина Горфункель, что, мне кажется, уместно сейчас процитировать: «Его роли – случай гамлетизма… Артистическая природа Хабенского – коварная, нервозная, склонная к соблазнам, не защищенная от темных инспираций».

Клавдия искушает и терзает жажда власти. Сам он это о себе хорошо знает. Кажется, даже готов бороться с собой, понимая, что ступает на дорогу убийцы, подымает руку на близких людей. Но его усилия тщетны. Постепенно исчезают последние всхлипы совести. Становится упоительно влекущей сама мысль о победе над всеми, кто стоял у него на пути.

Минутами Клавдий откровенно счастлив, чего не может скрыть. Он становится легким, стремительным. Он в страшном полете, который может оборваться в любой момент, если будет раскрыта тайна убийства его брата, короля Гамлета-старшего. Тема власти, неуклонно идущей к своей гибели, объединяет грани образа, созданного Хабенским. Контрастные краски, ужас перед грядущим рельефно оттеняют внутреннюю силу Клавдия, его проницательный ум, властную энергию. При всей своей несгибаемой воле Клавдий страдает, отослав Гамлета в Англию и зная, что там принца ждет верная смерть. Страдает Клавдий и от одиночества, несмотря на любовь Гертруды: Хабенский не может не включить свой любимый мотив.

На любовь Гертруды он ответить не может. Эта женщина старше его, она уже откровенно увядает, отчего ее пылкая страсть порой выглядит вульгарно. Клавдий все это видит. Гертруда – один из явных, реальных признаков его победы, осуществления мечты о власти, и жена – всего только ступенька к трону. Двойственность Клавдия: победительность и ожидание конца, который он, кажется, тайно торопит. Трагический отсвет непреходящей тревоги – и напряжение, чтобы ничем себя не выдать. Дерзкий вызов – и предощущение катастрофы, как и нежелание склонить перед ней голову.

В «Гамлете» в игре Хабенского, думается, была чеканная

проработка внешнего рисунка, каждой позы, жеста, движения.

Но, видимо, мысль о роли Гамлета все же жила в душе актера: вот фрагмент его размышлений по этому поводу:

Вопрос интервьюера:

«– Почему бы не сделать свой какой-то вариант маленького спектакля «Гамлет»?

– Хотелось передать что-то в статике. Не используя никаких вспомогательных средств и приспособлений».

Повторюсь: Хабенский сыграл Гамлета в концертном исполнении под музыку Чайковского в исполнении Российского Национального оркестра.

Полтора часа актер читал Шекспира. Отказался от всего внешне героического. Но в его Гамлете не было и пассивной мечтательности, слабости воли, о чем принято говорить как о главной, неотъемлемой черте этого героя. Лишь три-четыре раза он позволял прорваться бурному проявлению чувств в коротких, ярких вспышках, исполненных трагизма. Хабенский читал словно для самого себя, раскрывая свои самые сокровенные мысли. То были раздумья, горькое удивление, сокрушение сердца.

После премьеры Хабенский признался, что хотел проверить себя, посмотреть, сможет ли?..

Он точно угадал иное актерское существование в литературно-музыкальной композиции. Продолжил в композиции по «Калигуле», снова заговорив о трагическом неустройстве мира, о невозможности превратить несовершенство его – в совершенство.

Середина первого десятилетия XXI века – взлет Хабенского. Еще одна роль этого периода как бы в стороне от ранее сыгранного, неожиданная, вся на острие ножа телевизионной версии Павла Лунгина гоголевских «Мертвых душ» – «Дело о мертвых душах».

В этой картине Лунгин собрал блестящий актерский ансамбль. Кроме Хабенского снимались Сергей Гармаш, Нина Усатова, Александр Абдулов, Павел Деревянко, Инга Оболдина. Режиссер стремился найти решение, которое бы вплотную сблизило великую поэму Гоголя с нашими днями, в которых великолепно обжились ловкие и циничные авантюристы, честолюбивые политические интриганы, где процветает механизм постоянного лицемерия и ржавчина разъедает людские души.

Но надрывное, непрестанное стремление сценариста Юрия Арабова сочинить нечто, что было бы по всем параметрам вопреки Гоголю, превратило сценарий в клочковато-претенциозное сочинение. Любое столкновение переводилось на язык трансцендентальный, что-то вроде конфликта воли с

душевной чистотой!..

Соответственно и хорошо знакомый всем со школьной скамьи вкрадчивый авантюрист Чичиков в результате превратился в некое исчадие ада. Это исчадие ада терзает честнейшего, порядочнейшего господина Шиллера, посланного в город N вести дело о «мертвых душах» и отыскать Чичикова, бежавшего из острога. Затем господин Шиллер почему-то превращается… в Акакия Акакиевича.

У беса Чичикова – героя Хабенского – всего несколько эпизодов, разбросанных по многосерийному пространству картины. Хабенский, судя по всему, достаточно спокойно отнесся к сценарным изыскам Арабова. Он играл человека, отчужденного от реальности, испытывающего наслаждение от совершаемого зверства, испытывающего свою власть над жалким – в его представлении – человечеством. Словом, сатанинскую натуру!

Этот Чичиков неуловим. Является и исчезает подобно Злу, так или иначе существующему в наших мыслях, намерениях, поступках. Оно поднимает темную накипь со дна души, влечет, застит разум.

Эта работа кажется экспериментом на пути Константина Хабенского. Зло, разгуливающее по Земле в образе человека на все времена. Несмотря на то, что роль складывалась из цепочки всего нескольких эпизодов, мне кажется, она прочертила перспективу в будущее артиста.

Как это далее реализовалось? Многое зависело и всегда будет зависеть от того, что предложат Хабенскому драматурги и режиссеры, актер – фигура зависимая, и Константин Юрьевич это знает:

«– Удел единиц – работать где, когда и с кем хочешь. Актеров много, большинство себе этой роскоши позволить не может», – таково резюме Константина Хабенского.

Это взгляд реалиста. Хотя Константин Юрьевич сегодня уже может позволить себе выбирать, соглашаться, отказываться от неинтересных ролей.

В 2005 году в его послужной список достаточно успешно вошла роль Грина в экранизации романа Бориса Акунина «Статский советник». В этом фильме, по сути, две живые фигуры: князь Глеб Пожарский, петербургский чиновник, занимающий высокий пост в министерстве внутренних дел, командированный в Москву, чтобы уничтожить группу террористов, которыми руководит опасный, отчаянный и беспощадный Грин. Второй реальный персонаж в скучном и вялом (несмотря на жанр) повествовании.

Грин – магнетическая личность. Его магнетизм в железной

воле, которой он действительно заражает своих товарищей по борьбе. Товарищи его не любят – любить такого абсолютного фаната трудно. Как соотноситься с человеком, закованным в броню? Неумолимо жестоким? Не знающим ничего, кроме борьбы, борьбы и еще раз борьбы? Как смириться с его аскетизмом, возведенным им в культ? Того, кто лишил себя всех радостей жизни – от и до, требуя того же от всех остальных? Демоны-искусители, нашептывающие о любви, благах житейских, тепле общения давно отступились от Грина, оказавшись не в силах совладать с его невероятной волей.

В романе Акунина подробно выписана биография Грина – мальчика из местечка, еврея, у которого во время погрома была убита вся семья. Так дано обоснование его ненависти, обращенной к власти, позволяющей безнаказанно уничтожать беззащитных, невинных людей. В картине Грин лишен этой почвы. Но Хабенский донес душевную рану, которая никогда не зарастет. Она присутствует не в речах Грина – в молчании человека, сознательно обрекшего себя на роль неумолимого мстителя и вместе с тем тайного мечтателя об ином мироустройстве. Он добровольно отторгает себя от всех. Даже от тех, с кем идет на террористические акты, экспроприацию и т. п.

И все же человек остается человеком. Даже такой, как Грин. В финальных сценах это прорывается во взгляде Грина, обращенном на его соратницу по прозвищу Игла, как бы тень его самого. Он угадывает в ней то же одиночество и добровольное обречение на смерть. В эти минуты они рядом, они вместе…

Боль молнией пронзает его. Жить остается всего минуты. Грин еще успевает взглядом приказать Игле убить их врага Пожарского, воспользоваться принесенной взрывчаткой. Но тогда вместе с Пожарским погибнут все. Назначенные ими для себя роли должны быть сыграны до конца. Таков закон террора, закон революции. Но ведь проиграна собственная жизнь. Этим Константин Хабенский завершает судьбу Грина. В этом суть сыгранного им. Суть, жгуче современная для наших дней, когда человеческая жизнь теряет свою самоценность. Когда фанатизм драматически сужает мышление и одномерность становится границей в решении любой проблемы…

Именно Хабенский привнес в этот холодный, откровенно сконструированный фильм тревогу художника, которому страшен удел гринов, действующих и потенциальных, страшась и отчасти сострадая им. Актер уводил героя в некое пространство вне фильма, что требовало иной, куда более тонкой и глубокой драматургии. Он остался одиноким среди кукольных персонажей картины (опять же, исключая Пожарского в исполнении Никиты

Михалкова). Но благодаря этому и выделялся.

Широкий – по российским меркам – прокат «Статского советника» принес Хабенскому возросший рейтинг его популярности у зрителей и массу новых предложений. Он работал буквально на износ. Порой разумно отказывался, понимая, что вряд ли сможет найти контакт с режиссером, хотя для того, чтобы отказаться от подобной роли, нужны были мужество и воля. Так произошло с предложением сняться в «Золотом теленке» в роли Остапа Бендера. Кажется, такой герой был как бы приуготовлен Хабенским его работой в «Бедных родственниках». С другой стороны, Остап Бендер открывал новые перспективы. Надо отдать должное проницательности Константина Юрьевича, который сумел практически сразу понять, что режиссер Ульяна Шилкина не готова к работе над таким мощным и сложным проектом. Что и остановило его… По выходе картины последовал оглушительный провал. По всем параметрам.

Он снялся в картинах «Женский роман» (Кирилл), «Бухта Филиппа» (Филипп Ромов), «Час пик» (Костя). В основном все шло в русле уже познанном и опробованном: мятущиеся интеллигенты, бегущие общества, стремящиеся жить по своим законам… Хабенский все настойчивей обживает эту территорию. На износ он работает еще потому, что в это время в его жизни произошли трагические события, потребовавшие огромных затрат.

В 2008 году семья Хабенских ожидала рождения долгожданного ребенка. Сына… Незадолго до родов у Анастасии была обнаружена злокачественная опухоль. От лечения она отказалась, боясь навредить этим еще не родившемуся мальчику. Он родился здоровым. Но Анастасию сразу после родов перевезли в НИИ нейрохирургии имени Бурденко. Операция. Приговор медиков – женщина обречена.

Муж перевозит Анастасию в США, в одну из лучших клиник Лос-Анджелеса. Стоимость пребывания – четыреста тысяч долларов. Первоначальный курс лечения пришлось продолжить.

В конце сентября 2008 года наступило ухудшение. Анастасия перебралась в клинику «Седарс-Синай». Там она скончалась 3 декабря 2008 года. Константин Юрьевич перевез ее прах на родину и захоронил на московском кладбище.

Сын Иван первое время был на попечении матери Анастасии, которая уже довольно давно живет в Америке. Через некоторое время отец забрал его к себе и поселил под Москвой вместе со своей матерью. Пока Константин Хабенский не женат…

Все это горькое время он продолжал неустанно работать. Немалую роль в этом играла материальная сторона. Лечение

жены за рубежом обошлось в баснословные суммы, даже для звезды российского кино, трудноподъемные и для одного из самых высокооплачиваемых актеров нашей страны, каким на сегодня стал Хабенский. Сейчас он на собственные средства возводит храм св. Анастасии в память о безвременно ушедшей жене.

Одно из давних интервью с актером называлось «Верю в любовь»:

«– А вы сами верите в любовь? Или разделяете мнение, что «стороны» просто договариваются жить вместе и не трепать друг другу нервы?

– Скорее первое, чем второе. Верю в любовь…

– Как вы думаете, есть какая-то формула любви? И каковы тогда ее слагаемые?

– «Когда б вы знали, из какого сора…» Это и про любовь тоже – лучше не скажешь…»

Ответы Хабенского, простые, непафосные, – свидетельство глубины его чувства и верности этому чувству. Что почти раритет в наше время.

…Режиссеры любят работать с ним. Однажды встретившись, приглашают вновь. Так продолжилась работа с Тимуром Бекмамбетовым уже в Голливуде, где режиссер снимал картину «Особо опасен». Картина оказалась типично голливудским среднего уровня мейнстримом. В данном случае интересен сам факт участия знаменитого российского актера в голливудской продукции, хотя роль в фильме «Особо опасен» не стала заметным фактом в его актерской биографии.

Цитата из интервью Хабенского, которое он дал еще до съемок актера в Америке:

«– В Голливуд хочется?

– Почему нет, когда это напрямую связано с моей профессией? Если бы мне предложили, я бы с удовольствием поехал, попробовал. Голливуд на данный момент является центром кинопроизводства, и отказываться сознательно, крутить пальцы и говорить: это все неинтересно и не нужно – верх сумасшествия, на мой взгляд. Надо съездить, попробовать руками и тогда уже сделать вывод…»

И еще:

«– А нет мечты стать своим на «фабрике грез»?

– Я не тот человек, который мечтает работать в одном месте, а работает в другом. Мне интересно быть там, где я нахожусь. Более того, я твердо знаю одно: работал, работаю и буду работать в России. Я дышу русским языком. А все мои передвижения по Америке – не более чем путешествие. Какой мне смысл искать и

хвататься за любые роли в Голливуде, когда на родине хватает интересной работы?»

Константин Юрьевич подтвердил реально. Снялся в Голливуде и вернулся домой. А дома в конце первого десятилетия XXI века он сыграл одну из своих лучших, на мой взгляд, ролей – адмирала Александра Васильевича Колчака в картине Андрея Кравчука «Адмиралъ».

Фильм вышел в двух версиях – киновариант и телевизионный многосерийный. Стал ли он подлинным событием в кино и на телевидении? Зрители картину полюбили при всей ее уязвимости. Сценарий для телевидения и для кино писали разные авторы, в кино – Зоя Кудря, для телевидения – Владимир Валуцкий. В обоих случаях авторы настойчиво стремились сплавить героическую драму с драмой любовной. Прием достаточно опробованный, еще со времен древнегреческой трагедии. В случае с «Адмиралом» две линии эти во многом были искусственно соединены, полного взаимопроникновения добиться не удалось, в результате – и цельности повествования.

В той и другой версии очевиден крен в мелодраму, красивую и печальную историю любви знаменитого военачальника, героя, к жене его друга, сослуживца, что вносило горький оттенок в отношения Александра Колчака и любимой им Анны Темиревой.

Интерес к фильму, имевшему немалый успех у зрителей, удостоенному нескольких премий от Российской национальной киноакадемии искусств и науки «Золотой орел» (в том числе премию получил и Хабенский как лучший исполнитель главной мужской роли), был во многом определен тем, что у героев были реальные прототипы. В годы перестройки и позже о Колчаке много писали, в журнале «Новый мир» были опубликованы записки Анны Темиревой, прожившей долгую жизнь, исполненную утрат. Главные роли, роли второго плана играли известные актеры. Темиреву играла Лиза Боярская, ее мужа – Влад Ветров, жену Колчака – Анна Ковальчук, генерала Каппеля – Сергей Безруков… Судя по откликам, публику больше всего увлек роман героев, возвышенный и трагичный. По большому счету фильм был сделан по голливудским лекалам. Сказано не в упрек авторам – каждому дано творить, решать, соответствуя своему кредо. И только Константин Хабенский вырывался из предложенных драматургами и режиссером рамок. Реальный Александр Колчак был талантлив, честолюбив, жесток. Разумеется, актер немало перечитал, узнал о своем герое. И все же Колчак экранный иной, нежели тот, о котором писали знавшие его люди. Не мягче, не слабее… Но мучительно рефлексирующий, ищущий свою и только свою истину. Вынужденный вступать в

сражение с собственным народом, стрелять, убивать и все-таки идти дальше той же дорогой.

Об историческом жанре, к которому порой относят «Адмирала», Хабенский как-то обронил: «Крайне опасный жанр…». И продолжил свою мысль, подчеркнув, что сыграть Александра Колчака он стремился так, чтобы его герой не выглядел музейным экспонатом. «Но если в фильме есть живая человеческая история, если ты, сидя в зале, понимаешь: «Это же про меня!», появляется момент актуальности, современности. Судить, конечно, зрителям, но я считаю, что в «Адмирале» такой момент есть».

Последние главы жизни адмирала – путь на эшафот. Здесь актер ищет и находит одну из любимых им тем: обреченность героя, о которой тот сам хорошо знает. Но не должен позволить этой мысли взять над ним власть. Прежде всего он – офицер, он дал присягу и останется верен ей до могилы, которая уже очень близко. Для офицера, гражданина той формации, понятие долга было равнозначно понятию «совесть», что исповедует Александр Колчак. Словом, у Хабенского суровый адмирал, по сути, романтик чистейшей воды.

Его адмирал незауряден. Молчаливый, погруженный в себя интраверт. Пафос – мысль о служении родине – глубоко скрыта. С первых минут ощущаешь, как непросто общение с этим человеком. И чем ближе ты к нему, чем больше ты связан с ним, тем труднее быть рядом. Его неумолимая требовательность мешает быть на равных. Но столь же требователен он к себе.

Александр Васильевич Колчак тепла не излучает. Напротив – на пути к нему очерченные все той же требовательностью границы. Наверное, еще и потому, что он никогда не позволял себе легкого существования и никогда не искал для себя снисхождения. Полюбив Анну, он страдает, изменяя жене: любая ложь претит ему. Требуя от себя по максимуму, он того же требует от других и потому так безнадежно одинок, вводя людей в жесткие правила собственного существования. И мало кому удается выдержать подобную систему взаимоотношений, будь то дружба или общее дело. Таков он и в любви к Анне, только на короткие мгновения позволяя себе расслабиться, позволяя женщине жалеть его и сострадать ему.

Хабенский, как и в прежних лучших своих ролях, принимает судьбу героя как собственную.

У него точная артистическая интуиция. Она ведет его и в любовной интриге, которая достаточно подробно выписана в телевизионной версии. И активной увлеченности режиссера Андрея Кравчука этой слагаемой в истории адмирала. Хабенский

в принципе работает в согласии с режиссером, однако сохраняя при этом свою заинтересованность не только судьбами страстно и сильно любящих мужчины и женщины. Для него есть некая точка, к которой идет его адмирал: бездна, на краю которой он уже с трудом удерживается… Колчак знает, что скоро рухнет в эту глухую тьму. Он не подсчитывает, сколько еще ему остается жить в этом грешном, залитом кровью мире. Но знает – осталось немного. И оставляет еле ощутимый зазор между собой и Анной. Во-первых, не желая увлекать ее за собой – в смерть. Во-вторых, он должен завершить свою миссию на земле, сделать для России все, что еще может. Поэтому любовь, женщина – на втором плане, как бы ни была дорога ему Анна.

В «Адмирале» есть моменты, когда блокбастер как бы отступает куда-то далеко-далеко. Начинает негромко звучать мелодия, давно прочерченная Константином Хабенским: обречение на гибель во имя долга, что равновелико для его героя смыслу собственной жизни. Это очень русская идея – она явлена на новом временном витке. И зрелость актера, фокусирующего в своих работах сложность наших дней, вместе с тем сохраняя поэтику этой давней традиции в отечественном искусстве.

У Константина Хабенского Колчак – пожалуй, первый нерасщепленный характер среди его персонажей. И почти параллельно со съемками в «Адмирале» он сыграл своего современника. Того самого Гамлета наших дней, о котором шла речь в начале очерка, Костю Лукашина в «Иронии судьбы-2». Пусть эта картина осталась только слабой вариацией очаровательной, тонкой картины Эльдара Рязанова. Пусть холодная аморфность Елизаветы Боярской заставляет ностальгически вспоминать прелестную женственность и трепетность Нади из старого фильма. Пусть на экране то и дело раздражает откровенный, до прямого цинизма, натиск рекламы модных телефонов, сигарет, напитков – в соответствии с законами нынешнего дикого капитализма, нашедшего для себя нишу в кино. Пусть… Но в новой версии явился актер, который прорывает рамки примитивного сценария, раздвигает границы стандартных режиссерских решений. Его Лукашин вырастает из российских тревог и боли XXI века, из обломков прошлого и все-таки надежд на будущее. Хабенский смог укрупнить портрет наших нынешних реалий и на этом материале. Дополняя его еще одним, практически постоянным для него мотивом: неукорененность человека в современной повседневности, вышвыривающей, стирающей интеллигента, позволяющего себе существовать по собственным критериям.

Этот Костя Лукашин не романтический бродяга, какими были

интеллигенты 60-х годов прошлого века. Но он и не из нынешних хозяев жизни. В новой, принципиально изменившейся социальной и духовной структуре он сторонний наблюдатель. В нем много, как говорил классик, «человеческого, слишком человеческого». Этим он как бы неосознанно противостоит горестному убыванию идеального, что сегодня, кажется, стало процессом необратимым. Его противостояние ни в коем случае не открыто тенденциозно, не облечено в полемику. Просто Лукашин не позволяет деформировать собственную личность: еще одно возвращение к русской и советской классике.

С иронией и изящной отстраненностью Лукашин подводит зрителей к тому, что даже в склочном современном раздрае и корысти как движителе поступков громадного количества людей личность может самоосуществиться, не преступая черту. Он напомнил, что у человека есть и право, и долг быть самим собой. Обычным человеком с, возможно, необычным для многих способом мышления и существования, которые на самом деле и есть нормальные…

История абсурдного вояжа Лукашина в Санкт-Петербург – своего рода лаборатория, в которой испытывается герой. Эти испытания он выдерживает, окрашивая происходящее искренней эмоциональной взвинченностью. Хабенский словно стремится уйти от повсюду маячащего, от хорошо знакомого нам пугающего призрака персонажа, наделенного душевной амнезией, болезнью, корни которой в прошлом веке. Лукашина не устраивает штиль.

По возрасту Хабенский почти не причастен к советскому периоду застоя. Но он кожей чувствует опасность подобной атмосферы, которая не может не влиять на личные отношения между людьми, даже в обычном течении жизни. Он не хочет отформованного, отшлифованного до безликого глянца существования. Обыденность, дозированность чувств не для него. Ему нужен весь простор жизни, насквозь, до конца. Если вернуться к Лукашину, то он понимает, что это трудный путь. Но его надо пройти. Достанет ли сил? Актер думает и об этом. Наверное, в том числе и о самом себе, взвалившем на себя, поначалу неосознанно, а теперь уже осознавая, свою миссию, огромную ношу. Он ищет героев в нашем негероическом времени. И порой находит их.